في السرد
العُماني المعاصر

إحسان بن صادق اللواتي

كتاب



كتاب نزوى

يصدر عن:

مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والاعلان

الرئيس التنفيذي

د.إبراهيم بن أحمد الكندي

رئيس التحرير

سيف الرحبي

مدير التحرير

طالب المعمري

منسقا التحرير

يحيى الناعبي

هدى حمد

الإشراف الفني والإخراج

خلف العبري

الإصدار العشرون– اكتوبر 2013م
الموافق ذي الحجة 1434 هـ

عنوان المراسلة

ص.ب: 855، الرمز البريدي 117
الوادي الكبير، سلطنة عُمان
هاتف: 24601608 (00968)
فاكس:24694254(00968)
موقع المجلة: www.nizwa.com
Email: nizwa99@nizwa.com

في السرد

العُماني المعاصر

إحسان بن صادق اللواتي

الفهـــرس

المقدمة

يشتمل هذا الكتاب على مجموعة من الدراسات المتنوعة التي تعرض للأدب العماني السردي المعاصر بنحو تطبيقي تحليلي، يهدف إلى مقاربة تجليات من نصوص هذا الأدب، في مجالي القصة القصيرة والرواية خاصة.

لقد أتى على أدبنا العماني حينٌ من الدهر تناولت نقدَه فيه أقلام وكتابات ذوات اتجاهات متباينة: فبعضها سعى إلى تسجيل الأولية الزمنية والبداءات الأولى، وبعضها حرص على التحقيب الزمني وترتيب أجيال المبدعين، كما عني بعضٌ بالنظرات المعيارية التقويمية التي ترفع من شأن نتاج أدبي (وأحيانًا من شأن أديب!) وتحطّ من شأن آخر، أو تسعى إلى تصنيف النتاجات الأدبية ضمن اتجاهات ومدارس محددة. وفي هذا الخضمّ كله – الذي ليس المقصود هنا تسجيل موقف معه أو ضده – برزت دراسات تطبيقية تحليلية، تسعى إلى الوقوف على نماذج معينة من نتاجات الأدباء والكتّاب المعاصرين لإظهار ما اشتملت عليه من جماليات وأبعاد فنية مختلفة.

إنّ هذا الكتاب محاولة متواضعة لملء بعض الفراغ الذي لا يمكن لأحد إنكاره في مجال هذه الدراسات المذكورة أخيرًا، وقد كان في الأصل دراسات متفرقة لموضوعات

عرض بعضها في مؤتمرات وندوات علمية نقدية في سلطنة عمان وخارجها، ونشر بعضها في مجلات علمية محكّمة متخصصة. ولمّا كانت هذه المجلات ونتاجات تلكم المؤتمرات ليست في متناول كثير من المثقفين والقراء المهتمين بالأدب والنقد، فقد دعت هذه الحقيقة إلى فكرة ضم هذه الدراسات بعضها إلى بعض، وإخراجها بين دفتي كتاب يؤمل له أن يكون عونًا للباحثين ومفيدًا للمهتمين، وقبل هذا وذاك خدمة – مهما صغرت وقلّت – لأدبنا العماني الحديث والمعاصر.

والحمد لله رب العالمين.

د.إحسان بن صادق بن محمد اللواتي

ehsansadiq@hotmail.com

مسقط ـ سلطنة عُمان

السرد بضمير المتكلم في نماذج من
القصة القصيرة العُمانية في التسعينيات

مدخل :

يحمل « السرد» من الناحية اللغوية دلالةً على الانتظام والتتابع، فمعناه « تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً . سرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له»(١). وقد غدا هذا اللفظ من أكثر الألفاظ ذيوعاً في النقد القصصي المعاصر، بيد أنّ هذا الذيوع لم يترافق مع استقرار للدلالة الاصطلاحية على معنى دقيق مجمع عليه، فثمة من ينحو بالدلالة الاصطلاحية منحى يجعلها وثيقة الصلة بالمعنى اللغوي المذكور، فالسرد عنده «هو المصطلح العام الذي يشتمل على قصّ حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال»(٢). لكن هذا المعنى – على ما فيه من ارتباط بالدلالة على الانتظام والتتابع – شاسع العموم من جهة، مما يغمط المصطلح حقه في أن يكون محدداً دقيقاً، وهو من جهة أخرى قاصر في دلالته على المعنى المصدري وحده، أي على فعل القص، دونما دلالة على الطريقة التي يُؤدي بها هذا الفعل . لهذا سيكون من الأوفق أن نميل إلى تعريف لا يُغفل الطريقة ولا يقع في شَرَك التعميم، كأن نقول مع القائل: « السرد هو الكيفية التي تُروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها– يقصد القناة التي تصل بين الراوي والمروي له – وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر

متعلق بالقصة ذاتها»[٣].

ومن الجليّ أنَّ هذا التعريف للسرد يستبطن أبعاداً مختلفة تود هذه الدراسة أن تقف عند واحد منها، وهو السرد بضمير المتكلم مثلما يظهر في نماذج من القصص القصيرة العُمانية التي كُتبت في التسعينيات من القرن العشرين الماضي. وهذه ناحية ترتبط، في الحقيقة، بتلك التقنية التي وجدت لها في الدراسات النقدية المعاصرة تسميات مختلفة مثل : زاوية الرؤية، ووجهة النظر (The point of view)، والتبئير، وبؤرة السرد (Focalisation)[٤].

لقد تفاوت كتّاب القصة العمانيون في مدى لجوئهم إلى استعمال ضمير المتكلم في سردهم القصصي، فبينما نجد قاصًا مثل علي المعمري لا يحيد عن هذه التقنية في أية قصة من القصص التي اشتملت عليها مجموعته «مفاجأة الأحبة»، نجد قاصًا آخر كمحمد اليحيائي لا يلجأ إليها على الإطلاق في مجموعته « خرزة المشي»، وبين هذا وذاك ثمة كتّاب يستعملونها أحياناً ويتركونها أحياناً أخرى، على تفاوت بينهم في ذلك .

السؤال الذي تريد هذه الدراسة أن تُعنى بالإجابة عنه هو : ما الداعي الذي يدعو الأديب إلى اللجوء إلى السرد بضمير المتكلم ؟ وهو سؤال ينبجس من قاعدة أضحى النقد يتعامل معها تعامل المسلّمات، وهي قاعدة ارتباط التقنيات التي يستعملها الأديب في إنتاجه الإبداعي بالرؤية التي يحملها والأثر الذي يود تحقيقه في وجدان المتلقي، فليس من شك في أن الأديب الحق لا يختار من التقنيات إلا ما كان يتواءم مع رؤيته المبثوثة في إبداعه، ومع ذلك التأثير الخاص الذي يرغب في إيجاده في نفسية قارئه؛ ذلك أنَّ الإبداع نهر واحد دافق، يشكّل كل عنصر من عناصره رافداً من

روافده الكثيرة المتآزرة معاً في المسيل.

بيد أنَّ السؤال عن الداعي الذي يدعو» الأديب» إلى استعمال ضمير المتكلم ينبغي ألاَّ يقود إلى توهم أنَّ المتحدث بضمير المتكلم هو الأديب أو الكاتب نفسه . فهذا الضمير هو ضمير الراوي (السارد) الذي هو « صوت يختبئ خلفه الكاتب»[٥]. وفرقٌ كبير بين الكاتب والصوت الذي يختبئ هذا الكاتب خلفه، وإن كان مجال الالتقاء بينهما عملياً واسعاً جداً، على ما سيظهر في هذه الدراسة .

وتود الدراسة الآن أن تعرض أهم الدواعي التي من الممكن أن تكون كامنة وراء لجوء كتّاب القصة العمانية في التسعينيات إلى التقنية المذكورة :

١- طبيعة رؤية العالم :

إنَّ من نافلة القول الإشارة إلى أنَّ ((كل تقنية تحيل إلى ميتافيزيقا معينة، ولعله لا توجد حاجة إلى التذكير بأن كل ميتافيزيقا وكذلك كل تقنية تتعلق أولاً وقبل كل شيء بعبقرية الفرد، ولكن أيضاً بعوامل ثقافية واجتماعية))[٦]. معنى هذا أنَّ الرؤية التي يحملها الأديب للعالم، بحكم انتمائه الثقافي وموقفه الفكري، سيكون لها أكبر الأثر في تعيين أنواع التقنيات التي سيلجأ إليها في إبداعاته . وحينما يكون الأديب – كما هو الحال هنا– منتمياً إلى ثقافة ترى الإنسان أكرم المخلوقات وخليفة الله في أرضه، يغدو من المتوقع منه جداً أن يجعل من ضمير المتكلم مرتكزاً لقصته، مثلما كان مرجع هذا الضمير مرتكزاً للعالم كله .

رؤية كهذه يمكن للقارئ أن يلمحها في قصة يحيى بن سلام المنذري « الرحيل إلى كابوس مؤيد»، حيث يجعل العالم كله

مجتمعاً في رأس سارده :

« ما لهذا العالم يتخبط في رأسي المسكين وكأنه يحقد عليَّ ويخرم صدري بإبر النار، متكبر أنت أيها العالم الصغير، هكذا أنت، صفحة ستحترق يوماً وترمى في زبالة هذا الكون»[٧].

إنَّ رأس السارد هنا وإن كان « مسكيناً»، لا تمنعه هذه الصفة من أن يكون مركزاً يتجمع فيه هذا العالم الذي مهما بدا كبيراً فهو في واقعه «صغير»، وسرعان ما سيحترق ويتلاشى من خارطة الوجود.

وتتوثق علاقة ضمير المتكلم برؤية العالم بنحوٍ أقوى عندما يكون هذا الضمير السبب المباشر لجلاء مغزى القصة ومرماها النهائي؛ بربط الموضوع بصاحب الضمير وجعله مركزاً لما يجري من حوله، وإن كانت كل الدلائل الظاهرة تشير إلى خلاف ذلك. مثل هذا ما يمكن أن يلاحظ في قصة محمد بن سيف الرحبي « لحظة اغتيال » التي يوحي ظاهرها كله بإلقاء مسؤولية الخطيئة المقترفة على اللحظة والزمن، لكن التدخلات القوية لضمير المتكلم تذهب بذهن القارئ في اتجاه آخر :

« يشتد الصراخ من حولي، وتكبر ألف صرخة في أعماقي .. كل العيون تلتف حول وجهي، تحاصرني حتى تكتم أنفاسي» [٨].

إنَّ هذا الحضور المتكرر الطاغي لضمير المتكلم قمين بجعل القارئ يوقن بأنَّ بطلة القصة – وهي مرجع هذا الضمير – ليست بمنجاة من دائرة المسؤولية عن الخطيئة، إن لم تلتف هذه الدائرة على عنقها هي وحدها، مهما حاولت القصة إبعادها عنها وربطها بالزمن . من هنا نعرف أنَّ طبيعة رؤية العالم التي يجلّيها السرد بضمير المتكلم لا تقتصر على الرؤية التي يحملها الأديب في ذهنه

فحسب، فمثل هذه الفكرة الذهنية الذاتية ربما لا يهم القارئ كثيراً أن يطلع على كنهها، أو أن يتعرف دوافعها وأبعادها . فضمير المتكلم له وظيفته أيضاً في إبراز تلك الرؤية التي تمثل أساس القصة والمرتكز الذي تقوم عليه فكرتها، وإن تكن هذه الفكرة غير صريحة ومباشرة .

٢- نقل المشاعر والأفكار التأملية :

إذا كان من المتفق عليه أنَّ الأدب - في أبسط تعريفاته - هو التعبير الجمالي عن تجربة شعورية؛ فإنَّ هذا يستدعي أن يكون الأديب حريصاً كل الحرص على توخي كل الوسائل والسبل الكفيلة بإيصال مشاعره إلى القارئ كما هي في الواقع : دافقةً وصادقةً؛ فوجود هذه المشاعر في حد ذاته ليس كافياً لمنح الأدب فرادته وقيمته، ما لم يتمكن الأديب من التعبير عنه تعبيراً جمالياً يضع التجربة الشعورية بين يدي القارئ كما عاشها الأديب أو كما أرادها أن تصل إلى قارئه .

والسرد بضمير المتكلم وسيلة من الوسائل المهمة التي تعين الكاتب على نقل مشاعره وإحساساته إلى القارئ، حتى قيل : «إن هذه هي أكثر الوسائل استعداداً لإبراز الإحساس الذي ينقله القاص دراميا »[٩]. والسر في هذا أنَّ هذا النوع من السرد يتيح للكاتب أن يتوغل في أعمق أعماق الشخصية صاحبة الضمير، فيتحدث عن أدقّ مشاعرها وأخفى أفكارها بطريقة مونولوجية استذكارية أو اعترافية أو استشرافية، فيوصل إلى القارئ ما يريد إيصاله من مشاعر وأفكار دون أن يُشعره بالتعمل أو التكلف. وبعبارة أخرى: ((إن هذه الطريقة تسمح بوجود أي نوع من

التأمل وتجعله مشروعاً عن طريق استخدامه في الانفعالات المنتزعة من القصة)) [١٠]. والمطلوب من الأديب هنا أن يكون دقيقاً وحذراً في عمله، فلا يجعل شخصياته تفكر أو تنطق أو تتصرف حسب رغبته هو، متجاهلاً إمكاناتها وتكويناتها الثقافية والاجتماعية والبيئية، وإلا فقدت قدرتها على إقناع القارئ بحياتها واستقلالها عن مبدعها .

إنَّ من وجوه أهمية نقل الأديب مشاعره وأفكاره الذاتية إلى القارئ – ومن ثَمَّ أهمية السرد بضمير المتكلم – أنَّ هذا النقل يدنو بالقصة إلى عالم الشعر ويجعلها وثيقة الصلة به؛ ذلك أنَّ الشعر هو الذي يهتم في العادة بكشف مكنونات باطن الأديب وملامسة مشاعره ملامسة وثيقة، أما النثر الأدبي القصصي فغالباً ما يعرفه الناس بسرده ما يلاحظه الأديب من أحداث من حوله؛ ولهذا قيل : « إن الشعراء عادة ما ينظرون في المرآة في حين ينظر كتاب القصة من النافذة»[١١].

والصلة الوثيقة بين السرد بضمير المتكلم ونقل الأديب مشاعره وأفكاره هي التي دعت بعض نقادنا المعاصرين المعروفين إلى وصف هذا النوع من السرد بأنه تقديم « ترجمة ذاتية خيالية»[١٢]. وهذا وصف دقيق؛ فلدينا « ترجمة ذاتية » لأنَّ لدينا حديثاً بضمير المتكلم عن أفكار ومشاعر وأحداث، لكنها « خيالية» لأنَّ المتحدث إلينا بضمير المتكلم ليس المؤلف، وإنما هو– كما تقدم – السارد الذي ليس في الحقيقة سوى نتاج من نتاجات خيال المؤلف .

ويكتسب نقل المشاعر والأفكار جمالية خاصة حين يجتمع الصوتان الداخلي والخارجي لدى الشخصية المأزومة في إظهار حقيقة ما تعانيه . نقرأ مثلاً في قصة سليمان بن علي المعمري «

على من أضاعوا أسماءهم فلنعلن البكاء» هذا المقطع :
« فلأبحث عن اسمي إذن خارج هذه الدائرة من الأسماء، ها أنا أخذ نفساً عميقاً من جديد، ها أنا أبحث :
– أنا اسمي .. اسمي .. اسمي
تباً لا أستطيع تذكر شيء .. كم هي عجيبة هذه الذاكرة البشرية، أحياناً تكون كهفاً محتشداً بالتناقضات، مستعداً لأن يحوي كل شيء وأي شيء، وأحايين كثيرة تستحيل فضاء سرمدياً مكتنزاً باللاشيء »(١٣).
إننا هنا إزاء حوار داخلي (مونولوج) يجري في ذهن بطل القصة الذي أضاع اسمه، لكن الكاتب أبى لسلسلة الأفكار أن تبقى متصلة الحلقات متوالية الأجزاء دون أن يقطعها – أو بالأحرى : يعززها – بصوت من البطل نفسه خارجي مسموع هذه المرة يقول : «أنا اسمي .. اسمي .. اسمي «، قبل أن يعود الصوت الداخلي من جديد ليواصل لعبته المفضلة في عرض تتابع الأفكار والمشاعر. وواضح أنَّ تعاقب هذين الصوتين قد منح الأسلوب تجدداً وطرافة، وأعطى الكاتب فسحة أكبر ومجالاً أرحب للتعبير عن هواجس بطله دونما وقوع في الرتابة والإملال.
وقد يشتد التأزم بالشخصية أكثر، فينقسم صوتها الداخلي إلى صوتين اثنين، ويغدو ضمير المتكلم عندئذ معّبراً عن أشد هذين الصوتين التصاقاً وأقربهما علاقة بالشخصية . هذه الحالة تُلاحظ مثلاً في قصة سالم بن ربيع الغيلاني « اليوم الأخير»، وهذا مقطع منها :
((ولكن ستظل السنون العشر تطاردك !
اصمتي أيتها النفس اللعينة، اصمتي لا تعكري عليَّ صفو سعادتي،

دعيني أعيش فرحتي الأولى بين هذه الجدران ...))[١٤].

القصة تصور صراعاً نفسياً داخلياً في وجدان بطلها حول طبيعة الحياة التي سيحياها بعد أن قضى في السجن عشر سنوات من حياته، ويتجلى هذا الصراع بوضوح في هذا الحوار الداخلي الجاري بين طرفين اثنين: أحدهما الوجدان والضمير الحي، والآخر النفس الموسوسة . وقد اختار الكاتب أن يستعمل ضمير المتكلم في التعبير عن الطرف الأول، فيما ظل الطرف الآخر بعيداً معزولاً يلجأ إلى ضمير المخاطب في تعبيره عن مكنونات البطل نفسه. ويبدو أن الكاتب قد آثر لنفسه هنا السلامة والابتعاد عن التجريب، فلم يخض محاولة التعبير عن الصوتين الداخليين معًا بضمير المتكلم، ولعل هذه المحاولة كانت تستحق الإقدام عليها؛ نظراً لملاءمتها التامة لجو القصة وسياقها العام.

إنَّ المساحة الواسعة التي يمنحها السرد بضمير المتكلم لاستعراض الأفكار والأحاسيس قد تجعل بعض الكتاب يسترسلون في إخراج مكنوناتهم حتى إنَّ هذا الاسترسال قد يصل ببعضهم إلى درجة التماهي الكامل مع السارد؛ لذا لم تكن صدفة – إن كان في الأدب شيء يحصل صدفة – أن يحمل بطل سليمان بن علي المعمري في قصته « كم أحسدك يا جابر» اسم مؤلفه « سليمان»[١٥]، وكذا الحال مع بطل علي المعمري في قصته « الفراشة .. رسالة بالبريد السريع» فهو « علي المعمري»[١٦]، وبطل قصته « لحظة تساوي مجيء الغد» يدعى « علياً « أيضاً[١٧] . وهذه ظاهرة لا يستحسن الترحيب بها إلا في نطاق محصور جداً وفي سياقات خاصة، فليس ثمة من داعٍ إلى أن يكرر الأديب استعمال اسمه الشخصي لأبطال قصصه،حتى إذا كان يروي في هذه القصص أحداثاً جرت

له فعلاً، ما دمنا نتفق على أنَّ هناك فرقاً واضحاً بين فنَّي القصة القصيرة والسيرة الذاتية، وأنَّ حصول بعض الأحداث أو كلها في حياة المؤلف لا يعني أنَّ ما يكتبه سيتحول بقدرة قادر إلى سيرة ذاتية له .

٣- الإيمان بالنسبية :

فالسرد بضمير المتكلم من شأنه أن يُبرز حقيقة كون الإنسان المقيد بقيود الزمان والمكان لا يدرك من الحقيقة سوى جانب منها، هو الجانب الذي تتيحه له قدراته وإمكاناته الخاصة، الفطرية منها والمكتسبة . أما الحقيقة المطلقة فليس في وسعه الإحاطة بها . يقول صاحبا « عالم الرواية» : ((إن تضييقات المجال، عن طريق استخدام المونولوج الباطني أو الزاوية الذاتية لشخصية رئيسية مظهر من مظاهر الإيمان بنسبية الأشياء . فنحن عندما نكون سجناء في هنا – الآن اللذين يتميز بهما إدراكنا الحسي المباشر تُفرض علينا رؤية جزئية للأشياء، ولا يكون بمقدورنا أن نرى في الوقت ذاته جانبي البرتقالة))(١٨).

لقد غدا من الواضح أنَّ الراوي الذي يستعمل ضمير الغائب في سرده فيوهمنا من خلاله أنه مطلع على كل الأمور والحقائق حتى ما خفي منها – وهو ما يعرف بـ « الراوي العليم» أو « كلي المعرفة» أو الذي تكون « رؤيته من خلف» حسب تقسيم تودروف(Todorov) (١٩) – راوٍ سيء؛ « لأنَّ الراوي الذي يعرف كل شيء، أو الكلي المعرفة، هو الكاتب الذي فشل في أن يظهر بمظهر عدم المتدخل أو بمظهر الوسيط الذي ينقل أو يروي عن الأخرين...» (٢٠) . و السرد بضمير المتكلم يؤدي غالباً إلى الابتعاد عن مثل هذا الراوي؛ نظراً

لأن السرد بهذه الطريقة يفيد عدم إدراك سوى ما تدركه الشخصية التي هي مرجع ضمير المتكلم . وهذه فائدة عظيمة تجعل القصة كلها أقرب إلى القبول والتصديق، بجريانها وفق المجرى الطبيعي للأمور في الحياة.

إنَّ أبرز تطبيق لنسبية الحقائق والأمور تتبدى في قدرة السرد بضمير المتكلم على تحديد مجال الرؤية لدى القارئ، فلا يتشتت ذهنه هنا وهناك ويركز – بدلاً من ذلك – على ما يريده الكاتب أن يركز عليه وحده .«إن هناك الكثير من الفائدة في الإحساس بأن للصورة الآن نهاية محددة، وأن أهميتها تبرز بشكل أفضل ما يكون حينما يتأكد بهذا الشكل الخطُ الذي يحيط بها»[٢١]. نقرأ مثالاً على هذا مقطعاً من قصة « شطرنج» لعبد العزيز بن محمد الفارسي :

((أجلس على حافة الكرسي الخشبي، منذ زمن قد تمرد على أدوات الحصر والقياس، أيمّم وجهي شطر طاولة صغيرة تمتشق المسافة بيننا، تعلوها ساحة معركة لم تبدأ بعد، يسكن رأسي مثقلاً بأوهام كثيرة على راحتيّ اللتين تتألمان من طعنات الشعيرات المتناثرة على ذقني ...))[٢٢].

إنَّ ضمير المتكلم هنا بمنزلة البوصلة التي تحدد لرؤية القارئ اتجاه سيرها بدقة، دونما تلكؤ أو ضياع : فالقارئ مدعو أولاً إلى أن ينظر إلى الكرسي الخشبي الذي يجلس السارد على حافته، وهو مدعو بعد ذلك إلى النظر إلى الطاولة التي ينظر إليها السارد، ومن ثَمَّ إلى ما يعلو تلك الطاولة من رقعة شطرنج هي ساحة معركة موشكة على الوقوع، وأخيراً يراد منه أن يتخيل رأس السارد بشعيرات ذقنه التي تؤلم راحتي يديه. وهكذا يأخذ المؤلف بيد

القارئ – أو بالأحرى: بفكره وعينيه – داعياً إياه إلى الاهتمام بما يتوخى هو – أي المؤلف – أن يهتم به، دون سواه. صحيح أنَّ هذا الهدف كان سيتحقق أيضاً لو أن المؤلف عمد إلى السرد بضمير الغائب، وجعل القارئ يوجه رؤيته إلى حيث يوجهه هذا الضمير، لكن التحقق لن يكون عندئذ على النحو الذي وجدناه عند استعمال ضمير المتكلم، لا كمًّا ولا كيفًا؛ وذلك لأنَّ ضمير المتكلم له سحره الخاص في مخاطبة أفق التوقع لدى القارئ بأنه لن يُلقى إليه إلاَّ بما هو ذو أهمية بالغة في مسار القصة ومرماها، وهذا قمين بجعله يهتم كمًّا بكل ما يوجهه إليه ضمير المتكلم، ويهتم أيضاً كيفًا بانتباه أكبر وانشداد أوثق إلى هذا الذي يوجَّه إليه، ما دام الموجِّه هنا هو نفسه البطل الذي يسرد قصته، وليس شخصاً آخر يسرد بضمير الغائب الأحداث التي حصلت لغيره .

وحين يكون القاص بارعاً في تحديد مجال الرؤية عند القارئ بواسطة ضمير المتكلم، يفقد القارئ حياده في متابعة ما يحدث للسارد، وسرعان ما يشعر بأنه يشاركه في هذا الذي يحدث له، وكأنه تماهى معه، وكأن ضمير المتكلم بات ضميره هو (أي القارئ) . كتب يحيى بن سلام المنذري في مقطع من قصته «هنا الليل»:

«رأيته يدخل أحد المستشفيات، وكان ذلك المستشفى يشكل جوهرة لامعة وسط الظلام .. دخلته أنا .. ودخلت ممرات الصمت .. ابتلعت رائحة الأدوية وقام الصداع يدغدغ رأسي .. الممرات طويلة بحيث إنَّ نهايتها لا تُرى .. أبواب تقابل أبواباً .. أرضية تمحو الخطوات .. ليس ثمة حركة .. ليس ثمة صوت .. هدوء فقط يضحك من خلال ثقب الليل . ينفتح أحد الأبواب ويندلق منه شبح أخضر...»[٢٣].

القارئ هنا ينقاد وراء السارد: يرى ما يراه، ويحس كما يحس، ويفعل ما يفعله. إنه يدخل معه المستشفى، ويشعر بالصداع من أثر رائحة الأدوية مثله، ويضيع معه بين الممرات، ويعاني أيضاً وطأة الهدوء الضاحك، دون أن يخطر بباله أن ينظر إلى غير ما ينظر السارد إليه، أو أن يفكر في غير ما يفكر فيه . وقد أعانت الكاتب على إحداث مثل هذا التأثير عواملُ كثيرة – إلى جانب السرد بضمير المتكلم – أهمها : غلبة استعمال الأفعال، وتفاوت أزمنتها بين الماضي والحاضر، والمراوحة بين الوصف والسرد، والتشخيص (الصداع يدغدغ رأسي)، والجمع بين المتضادات (هدوء يضحك)، والصور الطريفة (المستشفى يشكل جوهرة لامعة وسط الظلام، يندلق منه شبح أحضر) .

٤- خلق الوحدة بين الجزئيات المتناثرة :

على الرغم من قيام فن القصة القصيرة أساساً على الاختزال والتكثيف والاقتصار على اللمحات الدالة، فإنَّ كثيراً من الكتّاب يجدون أنفسهم منساقين إلى التعبير عن جزئيات كثيرة وشظايا متناثرة في القصة القصيرة الواحدة، وربما ينتقلون من قضية إلى أخرى، ومن عقدة إلى أختها، وقد يكون هذا في حيوات شخصيات متعددة، وعبر أزمنة وأمكنة مختلفة . هنا يحتاجون إلى وسيلة تجمع لهم هذا الشتات، وتخلق الوحدة بين الجزئيات والشظايا المختلفة، وهذه وظيفة من الوظائف التي يتكفل بها السرد بضمير المتكلم؛ لأنَّ هذا النمط من السرد هو الذي يتضمن الشهادة بأنَّ كل ما يُذكر في القصة إنما يُذكر من خلال تجربة شخصية معينة – وهي مرجع ضمير المتكلم – مهما تفاوتت الجزئيات واختلفت

الشظايا، وهذا النحو من الوحدة كافٍ في المقام . يقول بيرسي لوبوك (Percy Lubbock) : « وحينما يروي الحكاية بنفسه فإنَّ هذه الحقيقة من شأنها أن تؤدي خدمة بأن تدفع القصة إلى الأمام وأن الشخص الأول سيتحدث بشكل غير مترابط، وسيقص علينا قصة مكونة من عدة شظايا ثم يعمد إلى إلصاقها بطراز معين كوحدة منفردة»[٢٤].

يصرح السارد في قصة يحيى بن سلام المنذري السالف ذكرها» هنا الليل»، بأنَّ عالمه مكوَّن من شظايا متفرقة لا يجمع بينها جامع سوى وحدة ذاته هو :

((جني الأرق .. كرات الظلام .. المقبرة وطيور الصدى .. عالم مفتت ينحت في رأسي مشاهد مسحورة))[٢٥].

والسرد بضمير المتكلم هو الذي أعان بدرية بنت علي الوهيبي على أن تجمع في قصتها «التفاحة» مجموعة من القصص الصغرى : فثمة قصة الساردة مع صديقتها أمل، وقصة الأم، وقصة الحاج صالح، وقصة سلمى المجنونة [٢٦] . وهو الذي أعان سليمان المعمري أيضاً على أن يحشد عوالم كثيرة داخلية وخارجية ضمن قصته « كم أحسدك يا جابر»[٢٧]. ولولا ضمير المتكلم لكان ثمة مجال للقارئ للإحساس بالتكلف والتصنع في الجمع بين كل تلكم الشظايا و اللوحات المختلفة .

٥- تغييب الآخرين :

إذا كان السرد بضمير المتكلم يجعل القارئ بالغ القرب من شخصية معينة في القصة هي مرجع الضمير، يطلع على أفكارها ويقرأ إحساساتها مباشرة – على ما تقدم – فإن النتيجة الطبيعية

المترتبة على هذا أن يغدو القارئ بعيداً عن الشخصيات الأخرى، يلحظها من بعيد، ويفكر في حقيقة دوافعها، دون أن يلتقي مباشرة بمكنونات نفوسها وحقيقة مشاعرها وأفكارها. يقول برنار دي فوتو (Bernard De Voto) في سياق حديثه عن «القاص الخفي»، وهو المصطلح الذي يستخدمه للسرد بضمير المتكلم : ((وهناك مبدأ شائع في قصص سومرست موم، وهو أننا لا نستطيع أن نعرف الشخصيات أو الدوافع الحقيقية للآخرين، بل يمكننا فقط أن نفكر فيها، وهذا مبدأ صحيح تماماً؛ لأن « الأنا» دائماً ما تكون راوياً يفكر في دوافع الشخصيات الأخرى»[٢٨].

إنَّ تجنب استعمال ضمير المتكلم قد يوحي إلى القارئ بأنه لا يرى أمامه أناسًا حقيقين ينطلقون من دوافع واضحة محددة، وإنما يرى أشباحًا لبشرغائبين، يتصرفون دونما تفكير أو وقفات تأمل في أمورهم المتكررة دوماً في كل الأزمنة. مثل هذا المعنى ربما يراود ذهن القارئ وهو يلحظ غياب ضمير المتكلم عن قصة محمد اليحيائي «مسامير» : ((فرقعة هائلة عند رأس الشارع . رجلان يتشاجران لسبب مجهول . وصلت الشرطة فاختنق الشارع، ودخل الزمن الماضي في الزمن الآني في الغائب في الحاضر))[٢٩].

فهنا كان تجنب ضمير المتكلم تصرفاً موفّقاً فعلاً من المؤلف؛ فهذا التجنب يرسخ فكرة نمطية الحدث الصادر من شخصيات لا تحمل ملامح محددة كما لا يحمل زمانها هوية واضحة المعالم .

وتتأكد فكرة تغييب الآخرين حينما يريد محمد الرحبي إخبار قارئه شيئاً عن بعض شخصيات القصة الأخرى، غير الشخصية صاحبة ضمير المتكلم، فإنه لا يسمح للقارئ بأن يلتقي بهذه الشخصيات ويتعرف ما لديها مباشرة . فكل ما يسمح له به هو

أن يستمع إلى ما سيقوله السارد عنها فقط :
((كل ما أعرفه ان ذاك المجذوم بكى .. ولعل والده هو الآخر مات في الكوت .. بل ولعله مات والحواجيل في قدميه))[٣٠].
إن المؤلف يخلق هنا مسافة متعمدة بين القارئ والشخصية، فالمجذوم لا صوت مباشراً لديه، والمعلومات الواردة عنه ترد على لسان السارد الذي يوغل في تغييبه حين يستعمل دوالّ مضادة لليقين والحضور مثل « كل ما أعرفه» و « لعلَّ» .
ولا يكتفي سليمان المعمري في قصته « على من أضاعوا أسماءهم فلنعلن البكاء» بتغييب الآخرين على مستوى البوح الداخلي حتى يغيّبهم على مستوى الحوار الخارجي أيضًا . نقرأ :
« ... سأتوجه إليه مدفوعاً بالفضول لأسأله :
– ماذا الذي تضعه تحت إبطك ؟
وسيجيب :
– هذا اسمي .. وأنت .. أين اسمك ؟
سأتلعثم قبل أن أقول :
– أنا نسيت اسمي .
سينظر إليّ شزراً، وسيطلق من فمه الزئبقي صافرة بينما يصفق بيديه»[٣١].

الشخصية الأخرى لا تتحدث في الحقيقة، فالسارد هو الذي يتطوع بالحديث على لسانها متذرعاً بمثل قوله : « وسيجيب» . وهذا الفعل له – إلى جانب دلالته على أنَّ هذا الحوار متوقع الحصول ولم يحصل فعلاً – دلالة على أنَّ هذه الشخصية الأخرى مغيبَّة، وليس لها ذلك الحضور القوي الذي يستأثر به السارد لنفسه .

٦- التنويع الأسلوبي :

يكون ضمير المتكلم وسيلة من الوسائل التي تتكفل بتحقيق تنويع في أسلوب القصة حينما يراوح الكاتب بينه وبين ضمير الغائب أو المخاطب، فيتحدث بضمير المتكلم عن العالم النفسي الداخلي لإحدى الشخصيات، ويتحدث بالضمير الآخر عن المجريات الخارجية وما يحدث في الواقع بكل أشكاله ومتغيراته.

هذا ما نجده مثلاً في قصة « بوابات المدينة» لمحمد بن سيف الرحبي، فهو يسرد ويصف ما في الخارج مستعملاً ضمير الغائب، فيقول مثلاً :

((لاحت الحمرة من أعماق البحر مبشرة بالنهار يخرج من جوف الليل الطويل، نظرات حيرى ترصد البوابة أحياناً، وأحياناً الجبال. هذه أمامهم الجنة المنتظرة تفتح ذاكرتها للتاريخ وللرزق القادم من أفواه أسماك القرش .. تطل الرغبة في عين الواقف خلف البوابة .. « العشر» تسحبه اليد المعروقة من زجاجة السمن وجرة العسل وأشيائهم الأخرى)) [٣٢].

فإذا أراد الانتقال إلى العالم الداخلي لبطل القصة، انتقل إلى ضمير المتكلم وقال : «وغدت البوابة وراء ظهري دنيا أخرى .. عالم جديد رسمته أماني أبي في عقلي الصغير.. قرية أضحت محض ذكريات هلامية، والفلج الذي جف قحطاً يتراءى لي كحلم قديم ...»[٣٣].

والقصة كلها تتبع طريقة المراوحة بين استعمال هذا الضمير واستعمال ذاك، وهذا يمنحها تنوعاً جذاباً في الأسلوب، ويبعدها عن الرتابة التي قد تنجم عن النسج اللغوي على منوال واحد لا سيما إذا طالت القصة بعض الشيء، كما هي الحال هنا .

سلبيات ووجوه قصور:

على الرغم من تعدد الأهداف التي يمكن للأديب أن يحققها من لجوئه إلى استعمال السرد بضمير المتكلم، وعلى الرغم من الآثار الواضحة التي يتركها هذا النوع من السرد في أدبية القصة وفي نفس المتلقي، فإنَّ القضية قد تكون أحياناً محفوفة ببعض المكاره التي لا بد من تجنبها وإلا عادت على القصة بأثر سيء.

وتود هذه الدراسة، في الختام، أن تشير إلى أمثلة من هذه المكاره التي وقع فيها بعض الكتّاب:

١- تقدم في هذه الدراسة، عند الحديث عن « الإيمان بالنسبية»، أنَّ السرد بضمير المتكلم يؤدي « غالباً» إلى الابتعاد عن الراوي العليم. وكلمة « غالباً « هنا لها دلالة دقيقة مقصودة، ففكرة الراوي العليم لا يتم طردها طرداً نهائياً وحاسماً بمجرد اللجوء إلى السرد بضمير المتكلم، فقد تظل حاضرة حتى مع وجوده، وهذا ما لاحظه الدكتور صلاح فضل مثلاً على بعض أعمال جمال الغيطاني الأدبية(٣٤).

لقد وقع بعض كتّاب القصة العمانية في التسعينيات في مثل هذا المأزق، فهذا محمد الرحبي مثلاً يقول:

« في ذاكرة الأب نبتت أغصان سوداء جذورها في القرية وامتدادها إلى القلب .. دماء البشر الذين طالتهم بندقيته تحوم حول مقلتيه لتزيدهما احمراراً »(٣٥).

ضمير المتكلم في هذه القصة مرتبط بالابن، فهو وحده الذي يتأتى للقارئ أن يطلع على عقله ووجدانه دونما شعور بأن السارد هنا «عليم». أما الدخول في ذاكرة الأب وقراءة ما يجول فيها وفي قلبه فليس يتحقق إلا بمعونة سارد عليم بكل شيء، مهما كان خفاؤه.

٢- أدى اقتصار استعمال ضمير المتكلم على شخصية واحدة فحسب، هي الشخصية الرئيسة في القصة، إلى وقوع بعض المؤلفين في حيرة من أمرهم لدى إرادتهم عرض الخواطر والأحاسيس التي تجول في داخل غير تلك الشخصية، وحاول بعضهم اللجوء إلى طرق لا تبدو مقنعة إقناعاً فنياً كافياً. عائشة بنت سالم الحارثي مثلاً في قصتها « بقايا ألم» استعملت ضمير المتكلم لساردتها البطلة وحدها، وعندما أرادت أن تتحدث عن هواجس الزوج - وهو شخصية أساسية في القصة - اضطرت إلى جعله ينطق بكل ما في داخله نطقاً مسموعاً، الأمر الذي أضفى على القصة طابعاً مسرحياً غير مقنع، وأبعدها عن الإطار الواقعي الذي كانت تطمح إلى الكون فيه. تقول القصة مثلاً :

«وما إن ذكرتُ اسم والدته حتى نهض واقفاً وهوى بقبضته على الحائط كأنما يعاقبه، وشرع يبكي بحرقة وهو يقول : آه ما أكثر أخطائي، ما أكثرها، لقد قصرت في حق أمي، لقد هجرتها طويلاً و ماتت وهي غاضبة عليَّ، آه، كيف أنسى؟ كيف أطيق ؟... »[٣٦].

لقد كان في وسع المؤلفة أن تعالج القضية على نحو آخر، بأن لا تقصر ضمير المتكلم على الزوجة وحدها، فتستعمله لكل من الزوجين على التناوب. وهذه طريقة أثيرة في القص، وإن احتاجت إلى نضج فني على مستوى عال لدى المؤلف، مثل النضج الذي أبداه عبدالرحمن منيف في «شرق المتوسط» وجبرا إبراهيم جبرا في «السفينة» على سبيل المثال، فقد استعملا ضمير المتكلم لغير شخصية، وكان هذا الاستعمال على درجة راقية من الإقناع الفني .

ليس صحيحاً إذاً ما ذهب إليه دي فوتو(De Voto) حين زعم أنَّ

ضمير المتكلم « لا يمكن استخدامه عندما يضطر القاص إلى تناول محتويات عقول كثيرة»[٣٧]. فهذا الاستخدام ممكن، والإمكان هنا ثابت بالتجربة والممارسة، بل قد يكون هذا الاستخدام هو الحل الأمثل في حالات كثيرة كالتي أشير إليها آنفاً .

٣- إنَّ العلاقة الوثيقة بين السرد بضمير المتكلم ونقل المشاعر والأفكار التأملية، لتجعل الانجرار إلى الوعظ والتلقين المباشرين أمراً متوقعاً دوماً إذا لم يأخذ المؤلف حيطته وترك العنان مرسلاً لأفكاره ومشاعره لتنثال كيفما اتفق. وغني عن البيان أنْ ليس أضرّ للقصة فنياً من أن يسلك كاتبها مسلك الإرشاد والوعظ بنحو مباشر. يقول سليمان المعمري مثلاً في قصته « على من أضاعوا أسماءهم فلنعلن البكاء» :

«أوه .. لا أستطيع تذكر اسم جدي، يبدو أنني فقدته هو الآخر .. آه ما أشدَّ حماقتنا نحن البشر! .. لا نشعر بقيمة أسمائنا إلا حين نفقدها.. حين تكون في متناولنا كثمار غير محرمة لا نعيرها التفاتاً.. نهر منها.. نتعفف عنها.. نستعمل غيرها نكاية بها ... »[٣٨].

وخلاصة القول : إنَّ السرد بضمير المتكلم – على ما فيه من جاذبية وبساطة ظاهرية – يحتاج من الكاتب إلى أن يكون ذا قدم راسخة في ميدانه، لئلا يقع في المكاره التي سلفت الإشارة إلى أمثلة منها .

الهوامش

(١)- ابن منظور المصري : لسان العرب،دار صادر، بيروت،د.ب، مادة « سرد» .

(٢) – مجدي وهبة وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٩م، مادة « سرد» .

(٣) – حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٣م، ص٤٥(والجملة المعترضة في النص من عندي) .

(٤) – انظر : حميد لحمداني : المرجع نفسه ص٦؛ وبورنوف وأوئيليه : عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩١م، ص٧٥.

(٥) – يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت ١٩٩٠م، ص١١٧.

(٦)- بورنوف و أوئيليه : عالم الرواية،ص٨٨ .

(٧) – يحيى بن سلام المنذري : نافذتان لذلك البحر، المطابع العالمية، مسقط ١٩٩٣م،ص٧٦.

(٨) – محمد بن سيف الرحبي : بوابات المدينة ، دار جريدة عمان، مسقط ١٩٩٣م، ص٢١.

(٩) – بيرسي لوبوك : صنعة الرواية، ترجمة عبدالستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨١م، ص١٢١.

(١٠) – برنار دي فوتو: عالم القصة، ترجمة محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة ١٩٦٩م، ص٢٠٩.

(١١)- سوزان لوهافر : الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفتة،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد ١٩٩٠م، ص٣٢.

(١٢)- عزالدين إسماعيل : الأدب وفنونه، ط٧، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٨م، ص ١٨٧.

(١٣) – سليمان بن علي المعمري : على من اضاعوا أسماءهم فلنعلن البكاء، في : محمد علي الصليبي (محرر) : نماذج من المقالات والقصص الفائزة في مسابقة المنتدى الأدبي ١٩٩٦-١٩٩٩م، ص١٤٥.

(١٤)- سالم بن ربيع الغيلاني : اليوم الأخير، في : المصدر السابق، ص١٧٤.

(١٥)- سليمان بن علي المعمري : كم أحسدك يا جابر، في : المصدر السابق،ص١٢٢ .

(١٦) – علي المعمري : مفاجأة الأحبة، الصحراء للطباعة والنشر، الرباط ١٩٩٣م، ص٧١.

(١٧)- المصدر نفسه، ص٧٧.

(١٨)- بورنوف وأوئيليه : عالم الرواية، ص٨٦.

(١٩)- يرى تودروف أن رؤية الراوي على ثلاثة أنواع : فهناك « الرؤية من خلف» وفيها يرى الراوي كل شيء بما في ذلك المخفيات والبواطن، وهناك «الرؤية مع « وفي هذه الحالة تكون رؤية الراوي مساوية تماماً لرؤية الشخصية القصصية، وهناك أخيراً « الرؤية من خارج « وهي التي لا يعرف الراوي معها إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات. (للتفاصيل انظر : حميد لحمداني : بنية النص السردي، ص٤٧) .

(٢٠)– يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي، ص٩٢.
(٢١)– بيرسي لوبوك : صنعة الرواية، ص١٢٢.
(٢٢)– عبدالعزيز بن محمد الفارسي : شطرنج، في : محمد علي الصليبي (محرر): نماذج من ...، ص١٨٥.
(٢٣)– يحيى بن سلام المنذري : نافذتان لذلك البحر، ص٥٣.
(٢٤)– بيرسي لوبوك : صنعة الرواية، ص١٢٥.
(٢٥)– يحيى بن سلام المنذري : نافذتان لذلك البحر،ص٥٢.
(٢٦)– بدرية بنت علي الوهيبي : التفاحة، في : محمد علي الصليبي (محرر) : نماذج من ...، ص١٩١.
(٢٧)– سليمان المعمري : كم أحسدك يا جابر، في : المصدر السابق، ص١٢٢.
(٢٨)– برناردي فوتو : عالم القصة، ص٢١٠.
(٢٩)– محمد اليحيائي : خرزة المشي، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٥م، ص٥٦.
(٣٠)– محمد الرحبي : بوابات المدينة، ص٣٦.
(٣١)– سليمان المعمري : على من أضاعوا أسماءهم فلنعلن البكاء، في : محمد علي الصليبي (محرر): نماذج من ..، ص١٤٩.
(٣٢)– محمد بن سيف الرحبي : بوابات المدينة، ص٣٢.
(٣٣)– المصدر نفسه، والصفحة نفسها .
(٣٤)– انظر: د.صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار،القاهرة ١٩٨٧م، ص١٣٥.
(٣٥)– محمد بن سيف الرحبي: بوابات المدينة، ص٣٢.
(٣٦)– عائشة بنت سالم الحارثي: بقايا ألم، في : محمد علي الصليبي(محرر) : نماذج من ...، ص١١٠.
(٣٧)– برناردي فوتو : عالم القصة، ص٢١٢.
(٣٨)– سليمان المعمري: على من أضاعوا أسماءهم فلنعلن البكاء، في : محمد علي الصليبي(محرر): نماذج من ...، ص ١٤٦.

المصادر والمراجع

١- إسماعيل،عزالدين : الأدب وفنونه،ط٧،دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٧٨م.
٢- بورنوف، رولان وريال أوئيليه : عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩١م.
٣- دي فوتو، برنار : عالم القصة، ترجمة محمد مصطفى هداره، عالم الكتب، القاهرة ١٩٦٩م .٤- الرحبي، محمد بن سيف: بوابات المدينة، دار جريدة عمان، مسقط ١٩٩٣م
.
٥- الصليبي، محمد علي (محرر) : نماذج من المقالات والقصص الفائزة في مسابقة المنتدى الأدبي ١٩٩٦-١٩٩٩م، المطبعة الشرقية ومكتبتها، مسقط ٢٠٠٠م.
٦- العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي، دار الفارابي، بيروت ١٩٩٠م.
٧- فضل، صلاح : إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار، القاهرة ١٩٨٧م.
٨- لحمداني، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٣م.
٩- لوبوك، بيرسي : صنعة الرواية، ترجمة عبدالستار جواد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٨١م.
١٠- لوهافر، سوزان : الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفتة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩٠م .
١١- المصري، ابن منظور الأفريقي : لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.
١٢- المعمري، علي : مفأجاة الأحبة، الصحراء للطباعة والنشر، الرباط ١٩٩٣م.
١٣- المنذري، يحيى بن سلام : نافذتان لذلك البحر، المطابع العالمية، مسقط ١٩٩٣م.
١٤- وهبة، مجدي وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٩م.
١٥- اليحيائي، محمد : خرزة المشي، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٥م .

من ملامح لقاء الغرب في
القصة القصيرة العمانية المعاصرة

ترافق اطّلاع الإنسان العربي على مظاهر المدنية الحديثة في الغرب، منذ بدء ما يعرف باسم «عصر النهضة العربية الحديثة»، مع لقاء بهذه المظاهر على مستوى التأليف القصصي بمختلف تجليا ته، ابتدأه رفاعة رافع الطهطاوي سنة ١٨٣٤م بكتابه «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» وتتابعت بعده المؤلفات، فاشتهرت منها عناوين كثيرة من قبيل : «زينب» لمحمد حسين هيكل، و«قنديل أم هاشم» ليحيى حقي، و«عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، و«الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح. وقد لا يكون المرء مبالغاً إن ذهب إلى أن في وسع كل قطر عربي أن يعدّ قائمة – تطول أو تقصر – بعناوين الكتابات القصصية التي كُتبت فيه متناولةً هذا الموضوع، فهو شائع شيوعًا واضحًا في الأدب القصصي العربي الحديث والمعاصر.

إنّ هذا التركيز الواضح على هذا الموضوع ينطلق أساسًا من إدراك واضح لطبيعة الإشكالية الكبيرة التي باتت الشخصية العربية – والمسلمة عمومًا – تواجهها منذ بدء الاتصال الحديث بالغرب، وهي الإشكالية التي عُرفت بأسماء متشابهة لعلّ أشهرها «الأصالة والمعاصرة»، ويراها الجابري «ازدواجية مفروضة

علينا بسبب تدخل عامل خارجي، وليست مسألة اختيار حُر»[1] .
لقد تمثلت هذه الإشكالية في تذبذب الشخصية العربية بين قطبين : أحدهما يمثل مظاهر التطور والتمدن الحديثين، والآخر يمثل الأصالة المستندة إلى التراث العربي والإسلامي. وقاد هذا التذبذب إلى ظهور مواقف ثلاثة لدى المفكرين العرب، لا يهمنا منها هنا سوى دلالتها على عمق هذه الإشكالية وأثرها في الفكر العربي المعاصر، فالموقفان الأول والثاني ارتبط كل منهما بالدعوة إلى قطب من قطبي الثنائية، أما الأخير فحاول التوفيق بينهما بالدعوة إلى الأخذ بخير ما فيهما، «وواضح أن الأمر يتعلق لا بثلاثة مواقف تفصل بينها حدود واضحة، بل بثلاثة أصناف من المواقف يضم كل صنف منها اتجاهات متعددة تتلون في الغالب بلون الأيديولوجيات السائدة »[2] . وبلغ من قوة أثر هذه الإشكالية أنْ لم يقتصر وجودها على المفكرين وحدهم، فصار رجل الشارع أيضاً يلهج بمصطلحات من مثل : الهوية، والحداثة، وما بعد الحداثة، والمثاقفة، والاستلاب الحضاري، وحوار الحضارات أو صراعها ... الخ . وكان من الطبعي ألاّ يقف الأدباء بنجوة من هذا كله، فأسهموا فيه بنتاجاتهم الأدبية المختلفة بغية « البحث عن إمكانات تشكيل الشخصية الجديدة»[3] .

إنّ هذه الدراسة محاولة للوقوف على أبرز الملامح التي تظهر في موضوع لقاء الغرب وفق ظهوره في القصة القصيرة العمانية المعاصرة التي لم تبقَ معزولة عن كل هذا الذي كُتب في الأدب العربي المعاصر في هذا الموضوع، بل تفاعلت معه ساعيةً إلى أن تكون لها سهمتها فيه .

وتود الدراسة أن تشير إلى أنّ اختيارها للتعبير « لقاء « – دون غيره من التعبيرات المستعملة في هذا الصدد من قبيل : مواجهة، أو صدام، أو صراع، أو حوار – جاء من منطلق الحرص على منح الموضوع درجة كافية من الاتساع تتيح له أن يتناول كل المواقف والطروحات والاتجاهات دون قسر لأي منها أو حصر في زاوية ضيقة معينة، خلافًا لما صنعه بعض الدارسين المعاصرين حين أصرّ على استعمال كلمتي « الصراع» و « الصدام»[٤] . إضافةً إلى أن هذه الكلمة « لقاء « لا تحمل – على عكس غيرها – ظلالاً من الدلالة على التعمد والقصد والسعي لتحقيق غاية معينة سلفاً، فهي متناسبة أيضاً مع العفوية وعدم التعمد، وهذه قضية تخدم أيضاً اتساع النظرة التي تطمح إليها هذه الدراسة .

لقد تنوعت تجليات لقاء الغرب في القصة القصيرة العمانية المعاصرة، فتجلى هذا اللقاء في السفر الفعلي الجسدي إلى الغرب لأغراض أهمها الدراسة الجامعية كما في «العودة» لعلي الكلباني [٥] و «العودة» لخليفة العبري[٦]، وهذا ما يظهر أيضاً ـ وإن لم يصرح به ـ في قصة « مؤامرة حبس النورس» ليونس الأخزمي[٧] . ويعد الدراسة الجامعية، يظهر العمل غرضًا ثانيًا من أغراض السفر إلى الدول الغربية، مثل ذلك الذي في قصة « خلجات مترادفة « لحمد بن رشيد[٨] . ومن الطريف أنّ الغرض لا يكون مذكوراً أحياناً، كما لو لم تتعلق بذكره أية أهمية، ومثال هذا ما في قصة « بدوي في لندن « لأحمد بن بلال[٩]، فقارئ هذه القصة لا يظفر فيها بما من شأنه أن يدله على الغرض الذي لأجله سافر البدوي و أصدقاؤه الثلاثة إلى لندن . وتجلى لقاء الغرب أيضاً في نوع آخر من السفر

إليه، يكون بالخيال . مثاله الواضح هو في قصة «الخريطة» ليونس الأخزمي[١٠]، حيث يطلق حمد لخياله العنان ليحلق بحرية في فضاءات الدولة الغربية التي يتوق إلى السفر إليها هرباً من الحرارة الحارقة في شهر نيسان الربيعي.لكن تحليقه هذا يظل خيالياً فحسب، دون أن يتجاوزه إلى التحقق العملي، فقد أقفلت سفارة تلك الدولة أبوابها قبل أن يعود حمد إلى واقعه من رحلته الخيالية، مضيعاً على نفسه، غيرما مرة، فرصة الحصول على تأشيرة السفر .

وإلى جانب التجليين المذكورين ثمة تجلّ مختلف يتمثل في انطباعات ذهنية راسخة عن الغرب من دون تحقّق سفر إليه، لا جسدًا ولا خيالاً . برز هذا التجلي بوضوح في قصة محمد بن سيف الرحبي « الله وأمريكا»[١١]، ففيها تبرز أمريكا إلهاً يُعبد من دون الله تعالى، ويستولي على كل شيء حتى الحروف الهجائية، فينقطع على الناس طريق تواصلهم وتفاهمهم إلا ما كان بإذن أمريكا، ويتحول التوكل على الله تعالى إلى جريمة يستحق المرء عليها أن يعاقب بأقسى العقوبات . ومثل هذا ما نجده في قصة « أمي ماريا » لصادق عبدواني[١٢] حين ينقل إلينا الزوجان سيف وسمية نظرتيهما المختلفتين إلى حياة الأسر الأوروبية، دون أن يكون في القصة ما يدل على سفرهما الجسدي إلى الغرب أو تهويمهما الخيالي في آفاقه .

ويمكن تلخيص أهم ملامح لقاء الغرب في القصة القصيرة العمانية المعاصرة في المحاور الآتية :

١- الجهل والتوق إلى المعرفة :

برز الجهل ملمحاً بارزاً لدى معظم الشخصيات القصصية المسافرة إلى الغرب، فهي تبدأ سفرها دون تصور حقيقي واضح الأبعاد والتفصيلات عن الحياة الغربية، فهذه الحياة لغز كبير أمامها، وهي منساقة بلهفة وراء توقها إلى حلّ هذا اللغز وإماطة اللثام عن أسراره وصولاً إلى المعرفة المبتغاة . هذا الملمح يبرز في صورة متضخمة لدى « بدوي» أحمد بن بلال الذي كان يفغر فاه ويتسمر في مكانه مبهوراً بأي شيء كان يراه في لندن، وكأنه لم يكن يحمل في ذهنه أي تصوّر – قريب أو بعيد – عن الحياة هناك . فمنذ لحظة وصوله، وجدناه يقول : « لم أشاهد قط في حياتي مثل هذه الأكوام الجاثمة من الطائرات، بالله هل لهذا المطار وزير واحد فقط ؟»(١٣) .

وإذا كان البدوي قد سافر إلى الغرب وهو فارغ الذهن تماماً – بطريقة تعمد المؤلف أن تكون فكاهية – مما يمكن أن يقابله هناك، فإنّ « أحمد « في قصة « العودة « لعلي الكلباني كان قد اختلق لنفسه صورة يوتوبية مثالية للغرب جعلته يقول : « كنت أتصور أن الحياة هنا في الغرب هي النعيم، هي الحياة المثالية التي يجب أن يحياها المتعلمون المتحررون أمثالي»(١٤) . ولمّا كان النعيم الغربي مقترناً في ذهنه بالحرية، بمعناها الظاهري الخادع، غدا مطلوباً منه أن يتنكر لكل ما من شأنه أن يحول بينه وبين الحرية المزعومة، حتى المتمثل منه في الدين والقيم والعادات . وبلغ من شدة إلحاح هذه الفكرة على ذهنه أنْ لم يمنع نفسه من تنفيذها وهو في بلاده :

«كنت أهزأ بكل شاب حينما أراه ذاهباً إلى المسجد للصلاة .

بصراحة لقد انسلخت وللأسف من كل القيم الفاضلة والعادات الطيبة، وأهملت زوجتي، ابنة خالي، وتشاجرت مع أبي وأمي»[١٥].

ولئن كان الجهل في المثالين المتقدمين من جانبنا نحن الشرقيين، فإنّ في قصة « العودة « لخليفة العبري مثالاً مختلفاً، فنجد فيها أن الغربيين يجهلوننا أيضًا :
« مرات عدة ينسى المحطات التي يرغب في النزول عندها بسبب غرقه في محاولة إقناع هؤلاء الغربيين بأننا لسنا كما يظنون (أصحاب جمل وبئر بترول)، بل أصبح من بيننا عقول سياسية رفيعة وأصحاب شهادات علمية عليا»[١٦].

إنّ هذا الجهل من الطرف الغربي يبدو من النص أنه غير متفق في النوع مع ذلك الذي من الطرف الشرقي، فبينما يظهر الأخير بمظهر الجهل العادي الناتج من قصور أو تقصير في سبيل تحصيل المعرفة الحقيقية بالغرب والحياة الغربية، يبدو الأول بصورة قد تبعده عن مثل هذه البراءة، وتجعله أقرب إلى حالة فيها قدر غير قليل من القصد المنطلق من استعلاء معرفي وحضاري واضح لدى الغرب . فبطل القصة يجد نفسه غارقاً في « محاولة إقناع « هؤلاء الغربيين، وواضح أنّ « الإقناع « – لاسيما حين يحتاج إلى « غرق في المحاولة « – يشير إلى أنّ الجهل الغربي ليس حالةً من الجهل العادي الذي يزول بالحصول على المعرفة والذي يدفع صاحبه دفعًا إلى تحصيل تلك المعرفة . ثم إنّ هذا « الإقناع « يستند أساساً إلى أننا مهما كنا مختلفين عن الغربيين في حضارتنا، فإنّ هذا لا يعني على الإطلاق أننا نحيا حياةً تختلف كل الاختلاف عن

الحياة الغربية المعاصرة :
« مع ذلك فالسواد الأعظم أغنياء كانوا أم فقراء أصبحوا يسايرون الصرخات وعوالم الموضة التي يقذفوننا بها من ولاعة السجائر إلى الكمبيوتر، حتى السندويتشات والوجبات السريعة بدأ رتم العصر يغلغلها داخل أيام العرب»[١٧] .
مثلٍ هذا النقاش المشتمل على توضيح الواضحات يبدو أنه موجّه إلى فئة من الناس صُرفت أذهانها صرفًا متعمدًا عن تقّبل الصورة الواقعية الحقيقية للعرب؛ لذا يبدو صعبًا إقناعها بأن العرب اليوم يعرفون قيمة العلم والتطور والتمدن . ويتأكد هذا الاستنتاج حين نلحظ رد الفعل « الدائم « لديها :
« لكن رد الفعل دائماً ما يكون التفاتاً لتكملة كتاب أو صحيفة أو منحه ابتسامة مصطنعة»[١٨] .

إنه ّرد فعل كاشف عن عدم استعداد أصحابه لتقّبل صورة جديدة للشرق مخالفة للصورة النمطية المألوفة التي باتت راسخة في أذهان الغربيين لكثرة ما قام به الاستشراق من « إقصاء للشرق « حسب تعبير الجابري الذي سعى إلى توضيح الدافع إلى ذلك بقوله : « لمّا كان الوعي بالذات – في الثقافة الأوروبية خاصة – إنما يتم عبر الآخر، فإنّ بناء الأنا الأوروبي سيظل عملية ناقصة ما لم تكملها عملية أخرى ضرورية هي عملية تفكيك الآخر، عملية سلبه أناه وإقصائه وتحويله إلى مجرد موضوع . تلك هي المهمة التي قام بها ما يعرف بالاستشراق، وهو ذلك النوع من المعرفة التي شيدها الغرب لنفسه عن الشرق بوصفه الآخر الذي لا بد من عزله وتمييزه ليصبح في الإمكان بناء الأنا الأوروبي كذات وحيدة، كل

ما عداها موضوع لها»[١٩] .
وإذا كان هذا الدافع حاضرًا حقًا في ذهن بطل خليفة العبري، فإنّ من الطبيعي ألاّ يكون جداله مع أهل لندن مصحوباً بإحساس براحة نفسية حقيقية . ولعلّ هذا ما جعل أحد الدارسين يقول: «ولم يكن هذا الطالب مطمئنًا لأهل لندن اطمئناناً كاملاً، لأنهم كانوا يحملون – في أذهانهم – صورة فيها احتقار للعرب، لهذا كان يجادلهم، ويدفع عن قومه كل تهمة»[٢٠] .

٢- دهشة الاكتشاف :

يترتب هذا المحور ترتباً طبعياً متوقعًا على المحور السالف، فإذا كان ثمة جهل إزاء الغرب، فإنّ من المتوقع أن يكون ارتفاع هذا الجهل وتحقق اكتشاف الواقع مترافقًا مع دهشة تستولي على العربي المسافر إلى الغرب للمرة الأولى، كتلك الدهشة التي طغت على « بدوي « أحمد بن بلال منذ اللحظة الأولى التي وصل فيها إلى لندن، وظهرت بعدئذٍ في مواقف مختلفة صورت بطريقة هزلية ساخرة، كما في هذا الموقف مثلاً :
« وما كان من البدوي إلا أن أوقف صديقه خليفة وأشار بيده نحو تلك الفتاه العجيبة الغريبة في ملابسها، وسارع خليفة إلى إنزال يد البدوي لكي لا يثير ذلك الفتاة المقصودة ويسبب لهما مشكلة، ثم قال البدوي : إنّ في عمان نوعًا من الدجاج يطلق عليه اسم الديك البصري، فهل هذه الفتاة من تلك الفصيلة من الدجاج ؟»[٢١] .

وإذا كان القارئ قد شعر في هذا الموقف بنحوٍ من التكلف انساق إليه المؤلف نتيجة حرصه الواضح على إضفاء الطابع الفكاهي

على دهشة الاكتشاف لدى البدوي، فإنّ هذا الشعور سيتعمق حينما يقرأ القارئ مواقف يبدو التكلف أوضح فيها، مثل موقف البدوي حين حسب طاولات الطعام المغطاة بأقمشة بيضاء «جثثاً لفت بأكفان بيضاء تنتظر من يواريها تحت التراب»(٢٢).

وأياً ما كان أمر هذا الطابع الفكاهي المتكلف، فإنّ الاكتشاف لدى البدوي غلبت عليه الطريقة التقويمية التي تحب التوقف أمام كل ما تراه سلبياً في الحياة الغربية، حيث « يسخط البطل سالم القادم من البادية إلى لندن على الكثير من ضروب السلوك التي تصادفه في غربته والتي تتجلى في مظاهر الانحراف والعبث، وتصبح المدينة غولاً كبيرًا يلتهم القيم والمبادئ التي درج عليها»(٢٣). ويلغت طريقة تقويم السلبيات هذه مداها الأبعد حين أخذ المؤلف ينحدر إلى وهدة التقريرية والوعظية المباشرة على لسان البدوي، كما في قوله : « لا أعتقد مطلقًا أنّ هذا الجو يسمح لأحد أن يفكر بأن هناك أمم (كذا) تعصف بها عواصف الشتاء الغاضبة وهي راقدة في العراء، وأخرى تموت جوعًا بمرأى من الحياة»(٢٤).

ولئن كان في الطابع الفكاهي شيء من التسويغ المحتمل للتكلف الذي ظهر جلياً في اكتشاف البدوي، فإنّ مثل هذا التسويغ غير وارد في حالة صديقه خليفة الذي بلغ الأمر به إلى درجة أن لا يكتشف الفارق الكبير بين الحياتين الإسلامية والغربية ولا يعي أبعاده الواسعة إلا عندما وجد زوجته الغربية كاثلي توافق على مراقصة شاب غربي دعاها إلى أن ترقص معه(٢٥). وحالة خليفة تشبه هنا، إلى حد بعيد، حالة أحمد في قصة علي الكلباني «

العودة»، فهو أيضًا لم يعِ الفواصل الكبيرة في العادات والقيم إلا بعد أن أخذت زوجته الغربية سوزان تخرج وتعود متى تشاء ومع من تريد، دون أن تعطي زوجها حق الملاحظة أو الاعتراض على تصرفاتها التي كانت تجدها عادية جداً[٢٦].

وغريب حقًا أن يتأخر أحمد في اكتشافه ووعيه كل هذا التأخر وهو الذي كان قد أقام في الغرب سنوات من قبل! رحلة الاكتشاف عند كل من خليفة وأحمد تبدو، إذن، رحلة ساذجة تعتمد على تجاربهما الشخصية وحدها، دون أن يكون لكل ذلك الإرث التاريخي الكبير من العلاقات مع الغرب أي حضور فعلي مؤثر في مواقفهما، على الرغم من ظهور إشارات تاريخية متفرقة في حنايا القصتين.

وهنا يظهر اختلافهما الكبير عن مصطفى سعيد – بطل رواية الطيب صالح « موسم الهجرة إلى الشمال» – الذي لم يكن «بحاجة إلى أن يتفاعل مع البيئة الجديدة في الغرب؛ لأنه – كما نعلم – وصل الغرب عبر التاريخ الذي شيّد منه جسرًا امتد فوق البيئة الجديدة، ومن فوقه كان يتعامل مع تلك البيئة. لهذا نجد مصطفى سعيد لا يدخل في علاقة وطيدة مع أحد؛ لأن التاريخ كان يقف حاجزاً بينه وبين حاضر البيئة التي يعيش فيها»[٢٧].

إنّ أهم السلبيات الغربية التي أولتها الشخصيات القصصية اهتمامها تتمثل في الجريمة والعنف[٢٨]، والعلاقات الجنسية المنفلتة[٢٩]، وهو اهتمام يتفاوت من كاتب إلى آخر ومن قصة إلى أخرى، بيد أنه لم يكن الاهتمام الوحيد، فليس دقيقاً أنّ « كل

القصص بلا استثناء لا ترى إلا سلبيات الحضارة الغربية»[٣٠]. إنَّ القصص العمانية لا تخلو من إشارات – وإن ندرت – إلى جوانب إيجابية في الحياة الغربية، ففي قصة « العودة « لخليفة العبري نقرأ:

« مما لفت انتباهه في هؤلاء حتى الإعجاب احترامهم للوقت، فحين يضرب لأحدهم موعداً ففي الساعة والدقيقة نفسها يجده أمامه. ليس أثمن من الوقت عندهم، فنادرًا ما تضيع دقيقة واحدة سدى، حتى حينما يمارسون بعض الرياضات تجدهم يقرؤون كتابًا، أثناء ركوبهم لسيارة الأجرة كثيراً ما يلحظهم يقرؤون قصة أو رواية»[٣١].

وإذا كان الحديث عن الإيجابيات هنا منطلقاً من « الإعجاب « الصريح الذي صاحبه يجعل يتوقف أمام الظواهر دون محاولة تحليل أو مناقشة، فإنَّ الحديث في قصة « أمي ماريا « لصادق عبدواني يبدو أعمق وأدق، حين تلاحظ سمية شدة إعجاب زوجها سيف بجدية حياة الأسر الأوروبية التي تعمل خارج بيوتها وداخلها دونما احتياج إلى خدم في المنازل، فيدعوها هذا إلى عرض نظرتها المغايرة التي لا تنكر هذه الإيجابية، لكنها ترجعها إلى ظروف وأوضاع اجتماعية خاصة تختلف كليةً عما نعهده في المجتمعات الشرقية:

«افهمني يا حبيبي، أولاً هناك فروق جوهرية بين الأسر الأوروبية والأسر الشرقية. فأنت تعلم أن الواجبات الاجتماعية شبه معدومة في حياة الأسر الأوروبية، فزيارة الأهل أو الأصدقاء أو زيارة الناس لم تعد جزءًا من حياة الأسر الأوروبية... »[٣٢].

٣- عاطفية الشرق :

وسط كل البرود والآلية اللذين يطغيان على العلاقات الاجتماعية المختلفة في الغرب، يبرز الإنسان الشرقي في القصة العمانية مميزاً بعواطفه الإنسانية الدافقة التي تجعله دوماً فريدًا في الوسط الغربي . ففي قصة « خلجات مترادفة « لحمد بن رشيد نقرأ التساؤل الآتي بعد أن وقع بطل القصة في الحب من نظرة أولى إلى فتاة جالسة أمامه:

« من هي بالنسبة له ؟ هل تورط في حبها ؟ هل الحب ينزل بهذه السرعة ؟ أم أن الإنسان الشرقي يحب بسرعة ؟»[٣٣] .

والسرعة المعروضة ههنا تستحيل عند بدوي أحمد بن بلال إلى صدق وعمق حقيقيين لا يكون فاقدهما إلا جماداً أخرس :

« إن من يكنزون في أعماقهم الحب، ويجعلون من مسامات جلودهم ينابيع تفيض به، ويزرعون على شفاههم أعذب البسمات، وينشرون من ثغورهم أعطر الكلمات، يملكون قلوبًا آدمية خفاقة، وهي أثمن من ماس الأغنياء ويا قوتهم . أما الذين يملكون الخزائن ويبخلون على الناس حتى باللفظ الحسن فأولئك هم العبيد الحقيقيون، ويا للأسف لتلك الجمادات الخرساء !»[٣٤] .

بيد أنّ بروز العاطفة الشرقية يبدو أحياناً أمرًا مبالغاً فيه إلى حد غير مقنع ولا واقعي، ففي قصة « العودة « لعلي الكلباني يقول خالد لأحمد في أول لقاء بينهما دون أية معرفة مسبقة :

«إنني مستعد لعمل كل شيء أقدر عليه، وأنا مستعد بكل شيء حتى لو كلفني ذلك تضحية مني . نحن إخوة وبخاصة في ديار الغربة، وليس من الشهامة العربية أن أتخلى عن أخي في الضيق»[٣٥] .

إنَّ هذا الاستعداد الغريب من خالد لعمل أي شيء، حتى التضحية، في سبيل إنسان لا يعرفه ليضفي على شخصيته طابعًا غير واقعي، وكأنه بالفعل « ملاك أو رسول أرسل من الجنة لأجل إرشاد التائه أحمد إلى الطريق الصحيح »[٣٦].

ويتأكد التعمّل والتكلف في ذهن قارئ القصة حين يجد أحمد في لحظة يفضّل الانتحار على الرجوع إلى الوطن، نتيجة تقصيره الشديد في حقوق والديه وزوجته :
« لا أستطيع العودة إلى وطني، ولو عدت فكيف سأقابل أبي وأمي وابنة خالي التي تركتها سنين دون أن أسأل عنها ؟ هل سيغفر لي أهلي عقوقي ؟ لا .. لا أعتقد أنني أستطيع العودة . إنني أفكر في أن أتخلص من هذه الحياة، فذلك خير لي ولأمثالي الذين يضحّون بأوطانهم وأهلهم ومثلهم في سبيل نزوة طارئة وطيش عابر» [٣٧].
ثم يجد أحمد نفسه في لحظة أخرى - بعد موعظة قصيرة من الملاك خالد - يعود إلى الوطن مطمئن الفؤاد :
« وعاد أحمد .. عاد إلى وطنه .. عاد إلى والديه وزوجته وأهل بلده الطيبين» [٣٨].
نعم عاد، عاد دون أن يجد لكل تقصيراته السابقة في حقوق أهله أي انعكاس سلبي عليهم إزاءه، والسر أنهم «طيبون» !

٤- النظرة الكلية :

على الرغم من وجود إدراك واضح لاشتمال الحياة الغربية على جوانب إيجابية وأخرى سلبية، قلّت أو كثرت، فإنَّ النماذج القصصية المدروسة ههنا لا تبدو منطلقة من منطلق استحضار

البنية المعقدة من العلاقات التي تربط بين الشرق والغرب، والتي « يتداخل فيها الماضي والحاضر والمستقبل، ويتشابك فيها الثقافي بالسياسي بالديني» [٣٩] . فمنطلق هذه القصص كلي، يميل دومًا إلى استخلاص المحصلة الإجمالية التي غالباً ما تكون دينية خلقية اجتماعية، وقد تقدمت أمثلة لهذه، ونادرًا ما تكون سياسية، وأبرز مثال لها قصة «الله وأمريكا» لمحمد بن سيف الرحبي [٤٠]، وفيها تتلخص أمريكا في جانب التسلط والهيمنة، دونما إشارة إلى أية جوانب أخرى لها .

وليس بمستنكر على القاص، بل الأديب عمومًا، أن يميل في كتابته إلى جهة عرض محصّلة إجمالية للموضوع الذي يعرض له، فهذا شأن الأدب . إنه رؤية خاصة بالأديب إلى الموضوع، وبقدر ما تكون هذه الرؤية مختلفة ومتفردة تكون للأدب قيمته، وليس الأديب باحثًا اجتماعيًا أو محلّلاً سياسيًا حتى يطالب بالإحاطة والاستقصاء وعرض كل الآراء والتفصيلات . بيد أنّ مكمن الخوف هو أنّ البحث عن نظرة كلية تمثّل المحَصلة في موضوع متداخل متشابك كموضوعنا قد يقود أحياناً إلى اجتراح بعض الأحكام القيمية غير المنصفة إزاء بعض القضايا التي قد يبدو أنّ قضايا أهم منها تعارضها أو تضادّها، فنصل بالنتيجة إلى إهمال ما لم نكن سنهمله أو نسقطه من حسباننا لولا إلحاح البحث عن المحصّلة . ولعل أجلى مثال على هذا أنّ» بدوي « أحمد بن بلال أخذ يفتخر بأميته ويرى أنها «تاج تعلو علومكم» [٤١]، وما ذاك إلا لأنه رأى العلم مقروناً ببعض التصرفات التي ما وجد لها معنى في قاموسه الخلقي الاجتماعي . البحث عن المحصّلة

هنا دعا إلى الوقوف موقف الاختيار بين العلم والقيم الخلقية، فإما أن يُختار العلم وتذهب الأخلاق عندئذ إلى الجحيم، وإما أن تُختار القيم الخلقية ويعيش حينئذ الجهل وتحيا الأمية ! والبحث عن المحصلة أيضًا هو المسؤول الأول عن سيطرة نظرة تقويمية تسعى إلى وضع الآخرين في قوالب عريضة – دينية وخلقية في العادة – يتم سحبها على المجموع، بنحوٍ لا تبدو معه أية حالات مختلفة سوى استثناءات محدودة من القاعدة الأساسية المهيمنة التي لا تتيح لتلكم الحالات أن تشكل قاعدة مغايرة . في قصة «خلجات مترادفة» نقرأ : «حياؤها المفاجئ في بلاد غريبة لا تقيم للحياء وزناً ... » [٤٢]، فعدم الحياء هو القاعدة الأساسية الطاغية في الغرب، ومعها لا يكون الحياء سوى أمر «مفاجئ»، أي أنه استثناء محدود من القاعدة الكلية .

ومن المنطلق نفسه – منطلق السعي الدائب وراء نظرة كلية مهيمنة – يلحظ القارئ غيابًا واضحًا لإدراك الفوارق المميزة التي يتصف بها شعب من الشعوب الغربية دون غيره من الشعوب الغربية أيضًا . فثمة قصص لا تحدد المكان بدقة مكتفية بالقول : «إحدى الدول الأوروبية» [٤٣]، وثمة قصص تذكر المكان [٤٤]، ولكنه ذكر شكلي ظاهري يقتصر على بيان أسماء مدن أو شوارع فحسب، دونما محاولة حقيقية لتلمّس المزايا والخصائص الاجتماعية والثقافية التي تسم هذا المكان دون غيره من الأماكن الأوروبية . إننا هنا بإزاء نظرة كلية تضع الغرب كله – أو أوروبا في أقل تقدير – في كفة واحدة تضيع فيها الفوارق الداخلية المميزة، وكأنّ هذه الفوارق لا تهم الكاتب العماني الذي لا يعنيه من الغرب

سوى أنه كيان واحد بمجموعه يمّثل «الآخر» ذا الموقع الخاص في الإشكالية الكبرى، إشكالية الأصالة والمعاصرة، «فالقرية العمانية والمدينة بحاضرها وماضيها والمدينة الغربية تمثل كلها أبعادًا مكانية تعكس تياري الأصالة والمعاصرة اللذين يتجاذبان الإنسان العماني في ماضيه وحاضره»[٤٥].

٥- الارتداد إلى الوطن :

من الملامح البارزة التي لا تخطئها العين في القصة القصيرة العمانية المعاصرة، أنّ الانفصال عن الوطن – وإنْ بدا طويلاً وعميقًا أحياناً – لا يمثّل قطيعة تامة معه . فالوطن حاضر لدى الشخصيات القصصية المغتربة حضوراً أكيدًا في منطقة ما وراء الشعور لديها، لذا نجده يستدعى عند توافر أي سبب من أسباب هذا الاستدعاء، مهما بدا صغيرًا .

وللارتداد إلى الوطن تجلّيات متنوعة : فقد يكون ارتداداً خيالياً وجدانياً– وهو الأعم الأغلب– بأن يسترجع الإنسان المغترب صورة وطنه بخياله ويحس بوجدانه بالمشاعر التي تترافق عادةً مع استحضار ذكريات الوطن. ويكون هذا في حالات كثيرة، أهمها:
أ– مواجهة الشدائد، فأحمد مثلاً في قصة « العودة» للكلباني دعته المشكلات التي خلقتها له زوجته – وبالتحديد بعد أن نام على رصيف إلى الصباح وهو في حالة سكر – إلى أن ينتقل بخياله ووجدانه إلى وطنه، متمنياً الانتقال إليه بجسده أيضًا بأية وسيلة ولو كانت سحرية :

« تمنى لو يملك بساط الريح يضربه بالعصا السحرية لينقله في

ثوان إلى أرضه، إلى بلاده» (٤٦). إنّ هذا الارتداد الخيالي الوجداني في مواجهة الصعاب ليحمل دلالةً واضحة على أنّ الوطن يظل - على الرغم من كل شيء - مقترنًا دومًا بالإحساس الداخلي بالاطمئنان والراحة النفسية، لكنه يحمل دلالةً واضحة كذلك على غياب الإرادة الفاعلة التي تجعل الفرد قادراً على مواجهة مشكلاته بوعي وموضوعية بعيدين عن كل أشكال التهويم والتحليق في الأحلام الوردية والذكريات العطرية !

وهكذا يظل هذا الفرد غير قادر نفسيًا على تقبّل تبعات الانتقال الجسدي إلى الغرب، لذا يجد في ذكرى وطنه وسيلة يتناسى بها هذه التبعات التي لا محيص له عنها .

ب- رصد التشابه، وليس غريبًا أن يكون ثمة تداعٍ بين صورتين تشبه إحداهما الأخرى، فهذا من الأمور المعروفة منذ زمن أرسطو (٤٧) . لكن قد يكون من الغريب أن يّدعى وجود تشابه بين صورتين، وأن إحداهما تستدعي الأخرى، مع أنّ الرابط بينهما واهٍ في مقاييس العالم الواقعي .مثال هذا أنّ بطل قصة «العودة» لخليفة العبري كانت الحافلات ذوات الطابقين في لندن « تذكره » بغرف البيوت الطينية والتي كان يخشاها مخافة فقدها للتوازن (٤٨)، وقد يسهل هنا الذهاب إلى أنّ الربط بين الصورتين يبدو متكلفاً وغير واقعي، فما أبعد الحافلات اللندنية عن البيوت الطينية القروية العمانية على الرغم من اشتراكهما في بث الشعور بعدم الثبات والتوازن ! لكن هذا إذا كنا نتحدث عن العالم الواقعي الخارجي، أما إذا غصنا في العوالم الداخلية للنفس البشرية فإنّ ما كان قد بدا لنا تكلفاً سيبدو الآن حيلة لجأ إليها

القاص ليغرس في أذهاننا – نحن المتلقين – فكرة معينة هي مدى قرب الوطن من بطل القصة، فهو إن رأى منظراً في الغرب سعى إلى ربطه بما يماثله في بلده، أياً كان هذا المماثل، حتى لو كانت المماثلة تبدو خفية وغير مقنعة بالمقاييس الخارجية .

جـ – إدراك التباين، فكثيراً ما تستحضر الشخصيات القصصية صورة وطنها حين تقف في الغرب على أفعال وسلوكيات ما كانت تألفها في الوطن، ويكون الاستحضار عندئذٍ معاكساً تماماً لما كان عليه في الحالة السابقة، فهو هنا لتعميق فكرة التباين وإيضاح عمق الاختلاف. نقرأ في قصة «بدوي في لندن » أن البدوي احتج على منظر قبلة بين شاب وشابة في لندن، ففوجئ بأحد أصدقائه يقول له : « إنه ليس شارع الدلاليل في مسقط» [٤٩]، فما كان منه إلا أن رد عليه مغضباً : « إياك أن تقارن شوارع وطني بهذه المدينة التي أهدر حياؤها كما يهدر دم البريء المظلوم» [٥٠] . إنَّ صورة البدوي تكتنز هنا كثيراً من مشاعر الاعتزاز بالوطن وربما الحنين إليه، فإضافةً إلى انفعاله البالغ واستعماله تحذيراً شديداً لصديقه وتشبيهاً دموياً قاسياً، نجده يربط الوطن بنفسه فقط (وطني)، مع أنه وطن الصديق المحاور أيضاً، لكن ما صدر عن هذا الأخير جعله لا يستحق – في هذه اللحظة في أقل تقدير – أن يشارك البدوي في الانتساب إلى هذا الوطن . هذا كله مع أنّ الصديق لم يكن قد استحضر صورة شارع من شوارع مسقط إلاّ ليوضح للبدوي مدى اختلاف الواقع في لندن عن ذلك الذي كان قد ألفه في بلده، فهو استحضار لأجل غاية واضحة هي نفي التشابه، بيد أنَّ هذا النفي لا يكون إلا بعد أن تكون ثمة مقارنة،

وهذه هي الجريمة الكبرى في نظر البدوي .

د- الإتيان بفعل معتاد في الوطن، فشرب القهوة في فناجين متعارفة الحجم والشكل مثال واضح لممارسات يومية اعتادها العماني في وطنه، فإذا ما أتى بها وهو في الغرب، ثارت ذكريات الوطن في ذهنه مقرونة بالاعتزاز وممزوجة بالحنين . نجد هذا عند بطل قصة « مسافر دون أجنحة « :

«فنجان القهوة يجلس القرفصاء في انتظار شفتين تقيلانه، والوطن يبدو كبيراً، أكبر من هواجسنا، أكبر من انكسارات العاطفة» [٥١] .

وإذا كان هذا التجلي للارتداد – أي الخيالي الوجداني – بكل حالاته قد تبوأ مقاماً عالياً من جهة غلبة حضوره، فإنَّ ثمة من التجليات ما لا يقل عنه أهمية، كالارتداد الجسدي الوجداني، عندما تواجه شخصية قصصية ما حقيقة عدم قدرتها على التكيف مع الحياة الغربية والاستجابة لمتطلباتها . وأبرز الأمثلة لهذا التجلي أحمد في « العودة « لعلي الكلباني، فقد اقتنع أخيراً – بعد تجاربه المريرة مع زوجته الغربية – بكلام ناصحه وموجهه خالد :

« بلدك يا أخي هي أمك الكبيرة التي تحنو عليك، وسترضى عنك إذا عوّضتها بالعمل الدائب والإخلاص والتفاني في سبيلها، فلست أول من يرتكب مثل هذا الخطأ ولا أظن أنك ستكون الأخير، ولكن رحمة الله واسعة . عد والله معك» [٥٢] .

وأدت به قناعته هذه إلى أن يسارع بالرجوع إلى وطنه بجسده، بعد أن كان قد رجع إليه بوجدانه وفكره .

ومن تجليات الارتداد إلى الوطن أيضاً الارتداد الجسدي المحض، عندما تعود الشخصية القصصية إلى الوطن بجسدها فقط، أي دون أن تحمل في وجدانها نفوراً من الحياة الغربية، بل قد تحمل بدلاً منه ميلاً إلى تلك الحياة وانجذابًا باقيًا نحوها . فبطل قصة «العودة» لخليفة العبري نجده يمتدح السفر لما فيه من الفوائد الكبيرة :

« السفر كسب للخبرات . فرصة للإبداع التحليق في رحاب الكرة الأرضية، وهي أحد أساسيات خلق رجال قادرين على ضبط مزولة المستقبل، وجعل أعينهم زرقاء يمامة، وفي رؤوسهم طوق الحكمة ويعد النظر» (٥٣) .

وما كان لهذا الإطراء أن يكون ذا معنى في القصة لو كانت النفس ملأى بالإحباط والشعور بالفشل في التواؤم مع الغرب . وتنتهي القصة بعبارة مهمة :

« كان الفرح والقلق يتداخلان مشكلين خليطاً غريباً بين فرحة العودة وهاجس السنين وقلق النفس من مجهول الواقع خلف الطائرة !» (٥٤) .

وإذا كانت هذه الشخصية تحس بالقلق إزاء الواقع الذي ينتظرها في الوطن بعد رجوعها إليه، وهو واقع تصفه بأنه « مجهول »، فهل معنى هذا أنها صارت تشعر بوجود آصرة قوية تربطها بالحياة الغربية بنحوٍ تصبح معه الحياة في الوطن مدعاة للقلق ؟ وهل « الخليط الغريب » المربوط بالمشاعر في العبارة المنقولة هو خليط مرتبط بالموقف الفكري أيضاً ؟ أهذه محاولة لتبنّي نظرة كتلك القائلة : « نخطئ إذا حسبنا العربي في ثقافته شرقًا، كما

نخطيء كذلك إذا حسبناه غربيًا، لأنه شرق غرب معًا»[٥٥]؟ ربما كان هذا كله صحيحاً، لكن السؤال الذي يظل باحثاً عن إجابة مقنعة هو عن كيفية تحقيقه.

الهوامش

(١)– محمد عابد الجابري : إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط٢، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٩٠م، ص ١٩ .

(٢)– المرجع نفسه، ص ١٦ .

(٣)– علي الشرع : « البحث عن الشخصية الجديدة في موسم الهجرة إلى الشمال « مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد ٥، العدد ٣ سنة ١٩٨٧م، ص ٧ .

(٤)– يوسف الشار وني : في الأدب العماني الحديث، رياض الريس للكتب والنشر، لندن ١٩٩٠م، ص ٥٩ .

(٥)– علي بن عبد الله الكلباني . صراع مع الأمواج، المطابع العالمية، روي ١٩٨٧م، ص٥٥ – ٦٦ .

(٦)– خليفة بن سلطان العبري : مواسم الغربة، المجموعة الصحفية للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٩٤م، ص ٨٣ – ٨٨ .

(٧)– يونس الأخزمي : حبس النورس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦م، ص ٤٧ – ٥٤ .

(٨)– حمد بن رشيد بن راشد : زغاريد الصهيل، دار جريدة عمان، مسقط ١٩٩٠م، ص٥٤ –٥٦ .

(٩)– أحمد بن بلال : وأخرجت الأرض، مطابع العقيدة، مسقط ١٩٨٣، ص٣٦ – ٤٢ .

(١٠)– يونس الأخزمي : حبس النورس، ص ٥٥ – ٦٠ .

(١١)– محمد بن سيف الرحبي : أغشية الرمل، دار أزمنة، عّمان ٢٠٠٢م ص٤٣ – ٤٥ .

(١٢)– صادق بن حسن عبدوا ني : الدجالة، مطابع العقيدة، مسقط ١٩٨٩م، ص ٢٥ –٣٦

(١٣)– أحمد بن بلال : وأخرجت الأرض، ص ٣٦ .

(١٤)– علي الكلباني : صراع مع الأمواج، ص ٦٣ .

(١٥)– المصدر والصفحة السابقان .

(١٦)– خليفة العبري : مواسم الغربة، ٨٤ – ٨٥ .

(١٧)– المصدر نفسه، ص ٨٥ .

(١٨)– المصدر نفسه، ص ٨٥ – ٨٦ .

(١٩)– محمد عابد الجابري : مسألة الهوية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٩٥م، ص١٢٧– ١٢٨ .

(٢٠)– أحمد الشتيوي : « قراءة في القصة العمانية المعاصرة « في : نماذج من المحاضرات التي ألقيت بالمنتدى الأدبي ١٩٩٦ – ١٩٩٩م، المطبعة الشرقية، مسقط ٢٠٠٠م، ص ٢٤٠ – ٢٤١ .

(٢١)– أحمد بن بلال : وأخرجت الأرض، ص ٣٧ .

(٢٢)– المصدر نفسه، ص ٣٩ .

(٢٣)– طه عبد الحميد زيد : « الجوانب الفنية في القصة العمانية المعاصرة «، في : قراءات في القصة العمانية المعاصرة، منشورات المنتدى الأدبي، مسقط ٢٠٠٢م، ص ٨١ .

(٢٤)– أحمد بن بلال : وأخرجت الأرض، ص ٣٨ .

(٢٥)– المصدر نفسه، ص ٤٢ .

(٢٦)– علي الكلباني : صراع مع الأمواج، ص ٦٤ .

(٢٧)– محمد شاهين : تحولات الشوق في موسم الهجرة إلى الشمال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٣م، ص ٢١ – ٢٢ .

(٢٨)– فبطل خليفة العبري في « العودة « مثلاً يقول : « كم حبس هذا المترو أنفاسه، وكم مرة

كاد يذهب ضحية رصاصة طائشة وهو يدلف منه للخارج » (العبري : مواسم الغربة، ص ٨٤) .

(٢٩)– ولبدوي أحمد بلال هنا مواقف طريفة، كالموقف الذي قال فيه :» ألا ترى ذلك الشاب ممسكاً بيديه خصر تلك الفتاة ويقبلها بمرأى من الناس ومسمع عند ذلك الحاجز ؟ أليس في هذه البلاد ما يسمى (ببوليس) الآداب ؟ « (أحمد بن بلال : وأخرجت الأرض، ص ٣٦) .

(٣٠)– يوسف الشاروني : في الأدب العماني الحديث، ص ٥٩ .

(٣١)– خليفة العبري : مواسم الغربة، ص ٨٧ .

(٣٢)– صادق بن حسن عبد واني : الدجالة، ص ٢٩ .

(٣٣)– حمد بن رشيد بن راشد : زغاريد الصهيل، ص ٥٤ .

(٣٤)– أحمد بن بلال : وأخرجت الأرض، ص ٣٩ .

(٣٥)– علي الكلباني : صراع مع الأمواج، ص ٦٠ – ٦١ .

-1970) Barbara Michalak- Pikulska: Modern Poetry and Prose of oman -(36)
195.P , 2002 The Enigma Press , Krakow , Poland(2000

(٣٧)– علي الكلباني : صراع مع الأمواج، ص ٦٥ .

(٣٨)– المصدر نفسه، ص ٦٦ .

(٣٩)– محمد عابد الجابري : مسألة الهوية، ص ١٤٠ .

(٤٠)– محمد بن سيف الرحبي : أغشية الرمل، ص ٤٣ – ٤٥ .

(٤١)– أحمد بن بلال : وأخرجت الأرض، ص ٤٠ .

(٤٢)– حمد بن رشيد بن راشد : زغاريد الصهيل، ص ٥٥ .

(٤٣)– كما في » العودة « لعلي الكلباني، صراع مع الأمواج، ص ٥٥ .

(٤٤)– خليفة العبري : مواسم الغربة ص٨٣، وأحمد بن بلال : وأخرجت الأرض ص ٢٦، وعلي المعمري : مفاجأة الأحبة، الصحراء للطباعة والنشر، الرباط ١٩٩٣م، ص ٧٩ .

(٤٥)– سمير هيكل : » الأصالة والمعاصرة في القصة القصيرة العمانية «، في : قراءات في القصة العمانية المعاصرة، ص ١٧٧ .

(٤٦)– علي الكلباني : صراع مع الأمواج، ص ٥٧ – ٥٨ .

(٤٧)– للتفاصيل يراجع مثلاً : عبد العزيز عتيق : في النقد الأدبي، ط٢، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٢م، ص ٧٧ .

(٤٨)– خليفة العبري : مواسم الغربة، ص ٨٤ .

(٤٩)– أحمد بن بلال : وأخرجت الأرض، ص ٣٧ .

(٥٠)– المصدر والصفحة .

(٥١)– محمد بن سيف الرحبي : بوابات المدينة، دار جريدة عمان، مسقط ١٩٩٣م، ٧٩ .

(٥٢)– علي الكلباني : صراع مع الأمواج، ص ٦٥ – ٦٦ .

(٥٣)– خليفة العبري : مواسم الغربة، ص ٨٧ .

(٥٤)– المصدر نفسه، ص ٨٨ .

٥٥)– زكي نجيب محمود : عربي بين ثقافتين، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٠م، ص ٤٠٣– ٤٠٤ .

المصادر والمراجع

١– الأخزمي، يونس : حبس النورس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦م .
٢– بلال، أحمد : وأخرجت الأرض، مطابع العقيدة، مسقط ١٩٨٣م .
٣– الجابري، محمد عابد : إشكاليات الفكر العربي المعاصر، ط٢، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٩٠م .
٤– الجابري، محمد عابد : مسألة الهوية، مركز دراسات ا لوحدة العربية، بيروت ١٩٩٥م .
٥– راشد، حمد بن رشيد : زغاريد الصهيل، دار جريدة عمان، مسقط ١٩٩٠م .
٦– الرحبي، محمد بن سيف : بوابات المدينة، دار جريدة عمان، مسقط ١٩٩٣م .
٧– الرحبي، محمد بن سيف : أغشية الرمل، دار أزمنة، عّمان ٢٠٠٢م .
٨– زيد، طه عبد الحميد : « الجوانب الفنية في القصة العمانية المعاصرة » في : قراءات في القصة العمانية المعاصرة، منشورات المنتدى الأدبي، مسقط ٢٠٠٢م .
٩– الشاروني، يوسف : في الأدب العماني الحديث، رياض الريس للكتب والنشر، لندن ١٩٩٠م .
١٠– شاهين، محمد : تحولات الشوق في موسم الهجرة إلى الشمال، المؤسسة العربية، بيروت ١٩٩٣.
١١– الشتيوي، أحمد : « قراءة في القصة العمانية المعاصرة » في : نماذج من المحاضرات التي ألقيت بالمنتدى الأدبي ١٩٩٦– ١٩٩٩م، المطبعة الشرقية، مسقط ٢٠٠٠م .
١٢– الشرع، علي : « البحث عن الشخصية الجديدة في موسم الهجرة إلى الشمال »، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد ٥، العدد ٣ لسنة ١٩٨٧م .
١٣– عبدوا ني، صادق بن حسن : الدجالة، مطابع العقيدة، مسقط ١٩٨٩م .
١٤– العبري، خليفة بن سلطان : مواسم الغربة، المجموعة الصحفية للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٩٤م .
١٥– عتيق، عبد العزيز : في النقد الأدبي، ط ٢، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٢م .
١٦– الكلباني، علي بن عبد الله : صراع مع الأمواج، المطابع العالمية، روي ١٩٨٧م .
١٧– محمود، ز كي نجيب : عربي بين ثقافتين، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٠م .
١٨– المعمري،علي : مفاجأة الأحبة، الصحراء للطباعة والنشر، الرباط ١٩٩٣م .
١٩– هيكل، سمير : « الأصالة والمعاصرة في القصة القصيرة العمانية » في : قراءات في القصة العمانية المعاصرة، المنتدى الأدبي، مسقط ٢٠٠٢م .
٢٠–
Pikulska , Barbara Michalak : Modern poetry and prose of oman
. 2002 The Enigma press , Krakow , Poland , (2000-1970)

مدينة «مطرح» في ثلاث
قصص عمانية معاصرة

تبوأت المدينة مكاناً مميزاً بين مختلف الأمكنة التي برزت في النتاجات الأدبية العربية المعاصرة، على اختلاف اتجاهاتها ومدارسها التي تنتمي إليها، وكان لهذا أسبابه وتجلياته وجمالياته، مما لا سبيل إلى الخوض فيه هنا [١]. وليس الإبداع الأدبي العماني المعاصر بمنأى عن هذا كله، فللمدينة وجودها البارز في نتاجات شعرية ونثرية كثيرة تتفاوت فيما بينها في جوانب كثيرة، لكنها تشترك في إبراز المدينة وإظهار شؤون وقضايا ترتبط بالحياة فيها وطبيعة العوامل والأسس التي تتحكم فيها وفي أهلها ومن يفد إليها من خارجها .

إنَّ هذه الدراسة تسعى إلى ملاحقة الوجوه التي تتبدى بها أهمية مدينة معينة في نصوص قصصية عمانية معاصرة معينة أيضاً.

أما المدينة فهي مدينة «مطرح» [٢]، وأما القصص فهي ثلاث :

١- « قناديل مطرح »، ليونس بن خلفان الأخزمي [٣] .

٢- « يوم صمت في مطرح »، له أيضاً [٤] .

٣- « بوابات المدينة »، لمحمد بن سيف الرحبي [٥] .

تشترك هذه القصص الثلاث في كونها تحمل « المدينة » أو اسم مدينة معينة هي «مطرح» في عناوينها، ولعل هذا ما دعا إلى اختيار هذه القصص بالذات دون سواها لتكون موضعاً لهذه الدراسة . وهذه العناوين تشي- منذ البداية- بما لمطرح من

أهمية فيها؛ ذلك أن العنوان لا يختاره الأديب عادةً إلا بعد جهد جهيد، وبعد أن يكون قد أعمل فكره ملياً في كل ما عساه أن يكون ذا أهمية في قصته، حتى إنَّ بعض الدارسين المعاصرين نقل عن إبراهيم عبد القادر المازني قوله عن نفسه : «إنه يكتب القصة في ساعة، ويفكر في اختيار عنوان لها في ساعتين ! »[٦] .

إن أهمية مطرح في بناء هذه القصص تتجلى في الأمور الآتية :

١) التأثير في إيقاع الحدث وسيرورته :

إنَّ دقة الأديب في اختيار مكان قصته تفسح أمامه المجال واسعاً ليعطي أحداث قصته وأبعادها المختلفة المدى الذي يريده لها، وذلك من خلال إيحاءات المكان وظلاله المتنوعة التي تعمل على تعميق الدلالات وتأسيس الرؤى والتأثيرات التي تسعى إليها القصة. فعنوان القصة الأولى « قناديل مطرح «يوحي بوجود ظلمة مدلهمة لا يكفي المرء فيها قنديل واحد، بل لا بد من قناديل. و«القناديل» إنما يحتاج إليها المرء ليحدد مسيره أو ليبحث عن شيء أثير لديه قد ضاع منه، وتتأكد هذه الدلالة عندما نلحظ الصيغة اللغوية لـ «مطرح» : اسم مكان الطرح .

وليست القضية مقصورة على الصيغة اللغوية وحدها، فالراوي إنما جاء باحثاً عن الذات التي هربت– في لحظة جنون– من صفاء القرية وهدوئها إلى مطرح بكل ما فيها من غموض واختلاف عن الحياة السابقة، فظلت الذات «مطروحة» في مطرح على مدى عشرين عاماً، باحثة عن الخير الذي عساه يكون «مطروحاً» فيها : « تتقاذف أخباره الشوارع والأسواق. شاهدوه منتصباً فوق

الأرصفة كتمثال فقد اتجاهاته، يلوح بعصاه ويدندن بكلمات لا تُفهم . يذرع الأسواق والسكك بحثاً عن وجه قروي يألفه، لكنه يظل وحيداً، مسكوناً بالجنون المقدس» (٧) .

إنَّ وصف مطرح هنا – بكل ما تحمله الشوارع والأسواق والسكك من دلالات– يسهم إسهاماً واضحاً في دفع الإيقاع الحدثي المتمثل في الغموض المسيطر والبحث الدائب إلى مداه الأوسع، فيكون للمكان أثره في سيرورة الحدث وحركته .

وفي القصة الثانية « يوم صمت في مطرح « يفاجأ القارئ بأنَّ كل شئ في نهارٍ ما كان صامتاً وهامداً، فلا حركة ولا صوت حتى من الديكة والحشرات والبحر فضلاً عن البشر وسياراتهم ومتاجرهم وأسواقهم، وهذا أمر غريب وغير متوقع . ويمعن القاص في تعميق هذه الغرابة حين يختار مدينة كبيرة مثل «مطرح» المعروفة بحركتها وأسواقها وتجارتها مكاناً لهذا « الصمت « الذي تتمحور حوله القصة . وإذا كان من المألوف أنَّ « شخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها» (٨)، فإنَّ القاص هنا يعمد إلى عكس هذا تماماً، فيستفيد من كل الطاقات الإيحائية التي يشتمل عليها المكان في سبيل تعزيز المفارقة التي أرادها، المفارقة التي تبرز من العنوان : «يوم صمت في مطرح» والتي تدور حولها أحداث القصة كلها .

إنَّ القاص هنا يبدي براعة ملحوظة في تعمد اختيار الأماكن التي يكثر فيها الازدحام والحركة والضوضاء عادة في مطرح، فهو يختار أماكن من مثل سوق الظلام، وشارع الكورنيش، وسوق

السمك . يقول مثلاً :

«وكنت قد اعتدت مع صبيحة كل جمعة على حلاقة لحيتي والتوغل في الأسواق حيث يروق لي كثيراً مشاهدة الباعة والتجار والزبائن ووجوه النساء المتزاحمات على المحلات قبل أن أصل إلى سوق السمك. هذا الصباح تبدو الأشياء غريبة جداً : البيوت هادئة، السكك صامته، المحلات جافة ميتة، حتى صياح الديكة الذي كثيراً ما نرفزني مع كل فجر جديد، اختفى اليوم تماماً» [٩] .

وهكذا تكون مطرح – بكل ما فيها من حركة وضجة في العادة – عاملاً بيد الأديب، يعمل على تعميق غرابة الأحداث التي أراد لقصته أن تتناولها.

أما القصة الثالثة «بوابات المدينة» فتحاول أن تقارن بين عهد النهضة العمانية الحديثة منذ ١٩٧٠م والعهد الذي سبقه، من خلال قضية خلفان الذي يهرب مع أسرته الكبيرة من قريته، تاركاً وراءه واقعها الثقيل المتمثل في الثارات القبلية والأمراض والفقر والموت اليومي بلا معنى ولا غاية، ومتجهاً صوب مطرح التي كان يؤمل أن تكون الجنة المنتظرة :

«هذه أمامهم الجنة المنتظرة تفتح ذاكرتها للتاريخ وللرزق القادم من أفواه أسماك القرش» [١٠] .

لكن الأمور لم تمضِ حسب ما كان يؤمله، فقد استغرق السفر إلى الجنة المنتظرة أياماً ثلاثة قاسية،وباتت الأسرة كلها إلى الصباح في العراء عند البوابة التي أغلقت قبيل دخولهم إلى «البندر»، وبعد دخول الجنة ما لبث خلفان أن أعتقل بتهمة إطلاق الرصاص من بندقيته التي كان يحملها وحسب، وطال اعتقاله عاماً قضاه سجيناً في «الكوت» (أي القلعة المستعملة سجناً)، وكانت هذه

المدة كافية لكي تموت زوجته ويتشرد أطفاله.

بعد هذا كله، ليس من العسير على القارئ أن يستخلص أنَّ إيقاع الأحداث في القصة يرمي إلى أنه لم يكن ثمة فرق ظاهر في عهد ما قبل النهضة بين القرية والمدينة، فلهذه مآسيها ولتلك مصائبها، والفرق – إن كان – فرق في المظاهر والتجليات، لا في الواقع والحقيقة .وهنا تبرز أهمية اختيار مطرح، المدينة الشهيرة التي يلهج القرويون باسمها ويتوقون إليها، حتى إذا جاؤوها اكتشفوا أنّ كل آمالهم فيها لم تكن سوى سراب بقيعة، وأنَّ واقعها لا يكاد يختلف عن واقع قراهم:

«أين المعجزة تتفجر مع موج البحر في ديجور هذا الليل الذي يحاكي القرية برعب لياليها ؟ أين هذه المعجزة ترجع القبطان الغائب في موجة أخذته وتركت البقية دون أدنى تجربة في القيادة ؟ إنه الغموض والصدفة المليئة بالأسرار. تحركت الأقدام الصغيرة تذرع سوق مطرح المتهالك . في سكة الظلام مشت الأجساد تتهجس بعفوية، والأم تغرق في دموعها» [١١].

إنَّ هذا الوصف لمطرح، المشتمل على محطات مختارة بعناية : موج البحر والليل المرعب كليل القرية وسوق مطرح المتهالك وسكة الظلام، ليعمق الإيقاع الذي أراده الأديب تعميقاً واضحاً، حتى ليمكن ترديد قولة غالب هلسا بثقة :» إنَّ المكان يلد السر قبل أن تلده الأحداث الروائية» [١٢] .

وثمة لتأثير مطرح في إيقاع الحدث معنى آخر، هو أنَّ انصراف القاص إلى وصف المكان « يفترض دائماً توقفاً زمنياً لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني» [١٣] . فالحدث يمضي هادئاً حتى يكاد يتوقف – في «قناديل مطرح»–

حين يعتني القاص بوصف المكان :

«يصنع تمثالاً ضخماً بظل قامته المغروزة في شواطئ مطرح . يقعد معه ذلك الذي يتأجج في أعماقه . يلتصق به كجلده، فيتقاذف قدامه الزبد الذي يحمل الصرخات الآتية من الأعماق. يرقب بلهفة موج البحر والامتداد . تتناثر الأسماك بكثرة على الشاطئ كجثث جنود خلفوا إثر معركة بحرية طاحنة» (١٤).

بيد أن وتيرة الحدث تتصاعد وتقوى حين يصب القاص اهتمامه على ما يجري لا على المكان :

«ذاك هو الآن يتأهب لعودة خاوية، يتقدم قطيعاً من الأحزان . وقبل أن يهم بركوب صهوة الرحيل، حين كان يزف أحزانه المرة ويتكئ على صخرة شاهقة أمام البحر، داهمه صوت ضعيف محشرج، يخرج مخنوقاً بحدة : يا ناس، يا ناس قوموا، هذي حبيبتكم» (١٥) .

والأمر يبدو أوضح لدى يونس الأخزمي في قصته الأخرى «يوم صمت في مطرح»، فاهتمامه الواضح بوصف جزيئات مشاهدات السارد في مطرح يترافق مع بطء إيقاع الحدث وتوقفه تماماً أحياناً . يقول مثلاً :

«كانت المحلات التي اعتادت فتح أبوابها مع صلاة الفجر مغلقة، المخبز اللبناني لا تنبعث منه رائحة رغيف كالعادة، ودكان الحاج علي بائع المرطبات وعصير البرتقال الطازج والخضراوات بدا ساكناً هامداً . مصطبة العجوز مياء بائعة الحمص والفول خالية، حيث اعتدت على شرب شاي الحليب الساخن وتناول رغيف مملوء بالفول تارة وبالجبن تارة أخرى قبل توجهي للعمل كل صباح» (١٦) .

ويختلف الحال كثيراً في مقطع آخر من القصة، عندما تتسارع الأحداث وتتعاقب متتالية غير تاركة مجالاً أمام القاص ليسهب في أوصافه المكانية :

«برحت سوق الظلام، وولجت سككاً ضيقة، واكتشفت – وأصواتهم القميئة تبتعد تدريجياً– أنني أملك ساقين سريعتين» (١٧) .

ومثل هذا ما يمكن أن يقال عن «بوابات المدينة» أيضاً، فحين يغيب وصف المكان يتسارع إيقاع الحدث :

« شيخ القبيلة أمر بالثأر لأن شاة أحد رعاياه قتلت يوم أمس . ثلاث رصاصات تمرق في الهواء باحثة عن جسد آدمي تكتب النهاية على حوافه . أخطأته الرصاصات إلا من جرح يجري به في الوادي المحاذي للقرية البائسة» (١٨) .

ويحدث العكس لإيقاع الحدث الأصلي للقصة عندما يميل القاص إلى التأمل في بعض جماليات المكان :

« مطرح.. إذن هذه هي المدينة تستقبل القادمين بصور ساحلها القديم وساحلها المزدان بمراكب الصيد وسفن التجار، بقلعتها التي تطل بكبرياء العاشق للبحر وللنوارس تحوم حول مركب البوم وذلك السنبوق الآتي من صور العفية» (١٩) .

القضية هنا إذن هي أنَّ الحرص على وصف مظاهر الجمال أو القبح في أي مكان من الأمكنة يجب أن يرافقه حرص آخر على مدى اتساق سرعة إيقاع الحدث مع ما يقتضيه المقام، وهذا ما لربما يغفل عنه بعض الكتّاب الذين يطمحون إلى أن تكون قصصهم ذات صبغة شعرية، ويقودهم طموحهم هذا– على الرغم من وجاهته في حد ذاته– إلى تناسي السرد وخط سير الأحداث،

والوقوع في إسار جاذبية الوصف ورسم الصور الفنية البديعة المتتابعة .

٢- إبراز مكنونات الشخصيات :

من الحقائق الأدبية التي لا يتطرق إليها شك أنَّ المكان «سواء أكان واقعياً أم خالياً يبدو مرتبطاً بل مندمجاً بالشخصيات» [٢٠]. فالشخصيات تحيا في المكان، وغالباً ما تربطها به وشائج وصلات تتصل بذاكرتها، وتؤثر في حاضرها، وتسعى إلى رسم ملامح مستقبلها.

وبدهي بعد هذا ألاّ يكون المكان محايداً معزولاً عن كل المكنونات الرؤيوية والعاطفية للشخصيات، فهو مؤثر فيها ومتأثر بها، وهو أداة مهمة بيد الأديب لإبرازها للقارئ بنحو تعبيري مؤثر، ففي وسع الأديب «أن يحّول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم» [٢١].

الشعور الغالب على السارد في «قناديل مطرح» هو القلق والتوجس، وقد انعكس هذا على رؤيته للمكان، فصار لا يرى من حوله إلا الموات :

« هذه الشوارع الساكنه، هذه الأجساد المبذورة على الأرصفة، هذا الشخير. كلهم ميتون» [٢٢].

واللافت للنظر هنا أنَّ هذه النظرة السوداوية القاتمة أرادها المؤلف أن تكون عارمة شاملة، لا ينجو منها شيء، حتى ما كان أثراً تاريخياً مهماً، كقلعة مطرح:

«مطرح الممتدة حتى الأفق، المشربة تلالها الصلبة بالأسماء الموشومة كالنجوم، كالحفريات الناطقة، كالشموخ. إيه أيها

البرتغاليون، لماذا حين ارتحلتم، لم تحطموا كل أدرانكم النتنة في عيوننا؟» [٢٣].

أحسب المؤلف هنا أراد أن يلجأ إلى طريقة الإدهاش وتغريب المألوف حين جعل قلعة مطرح- إن كانت هي المقصودة فعلاً كما يظهر - من «الأدران النتنة». وهذه طريقة لا نملك أن ننكرها عليه، فلها أهميتها وأثرها في تلقي القارئ وملامسة «أفق التوقع» لديه. هذا إذا أحسن استعمالها، وهنا مكمن القضية . لقد كان في وسع المؤلف أن يجعل نصه أقرب إلى الموفقية لو أنه حافظ على السواد طاغياً تماماً على كل شيء، مثلما أراده أن يكون، دون أن تتخلله منافذ نور أو مواضع إعجاب. وعندئذ ستكون قلعة مطرح غارقة في ذلك السواد، كشأن غيرها، وسيكون هذا أدعى إلى إدهاش القارئ والتأثير فيه. لكن الملاحظ أنَّ المؤلف لم يستطع أن ينتزع مظاهر الإعجاب والفخر من عيني سارده وهو ينظر إلى ملامح مطرح الأثرية، فجاءت رؤيته غير متمحضة وغير غارقة في التشاؤم والقلق، وهذا ربما يكون قد نال من تماسك البنية الشعورية في النص وسبَّب فيها بعض التهافت .

والنظرة السوداوية الملأى بالألم والتوجس من الموت نجدها مبثوثة أيضاً لدى السارد في «بوابات المدينة »، فمطرح الواقع المرير غير مطرح الأمل المنتظر :

« وها هي مطرح التي تفاخر بصاغتها تهدي أبي حواجيل من حديد، بوزن كل السنين التي عاشها» [٢٤].

صحيح أنَّ السارد أحس بشيء من الألفة في بعض المراحل :

« وحين أفقت كان المثعاب وهو الباب التوأم لدروازة مطرح يوزع شيئاً من الألفة، الحطابون يكومون حطب السمر، وقود البيوتات

المطرحية الفقيرة ، والحمالون يصنعون بقطرات قرب الماء على ظهورهم ممرات ذكرتني بظلال سعف نخيل قريتي» [٢٥].

لكن هذا لم يكن سوى مرحلة طارئة استثنائية، يعود بعدها الإحساس بالموت والقتامة ليغلّف كل شيء، وليدعو السارد إلى أن يقول عند موت أمه:

«فكلانا ميتان، الفرق أنها نامت مغمضة العينين، وأنا نائم بعيون مفتوحة أرقب بوابة كوت مطرح حتى تفتح» [٢٦].

إنَّ هذه المرحلية هي التي تجعل هذه القصة في مأمن من المأخذ الذي سبقت ملاحظته في «قناديل مطرح»، ففرق كبير بين أن تمر الحالة النفسية للشخصية في مراحل متنوعة تتراوح فيها المشاعر وتتفاوت مداً وجزراً، وبين أن تكون اللحظة الواحدة واللوحة المعينة مشوية بشيء من عدم استواء البنية النفسية والشعورية.

ويُحسب لهاتين القصتين أنَّ المشاعر السوداوية الناقمة إزاء مطرح كانت فيهما وليدة التجربة ذاتها، ولم تكن مقحمة متصنعة بدافع تقليد الأدباء الغربيين في نقمتهم على المدينة – أية مدينة – حين يضيقون ذرعاً بكل ما تمثله من تعقيدات الحضارة الحديثة، فيصبون عليها لعناتهم ورفضهم. القصتان إذن في منجى من المأخذ الذي أخذه كثير من الباحثين على الأدباء العرب، والذي يتلخص في أنهم لا يتحدثون عن الغربة والقلق والضياع في المدينة إلاّ لمحاكاة أدباء الغرب [٢٧].

إذا ولينا وجوهنا بعد هذا شطر القصة الأخيرة «يوم صمت في مطرح»، وجدنا القضية مختلفة تماماً عما وجدناه في القصتين السالفتين .فهنا العلاقة مع مطرح علاقة محبة وعشق جارفين :

«أخبرته أنني مسكون بمطرح، وأنَّ مطرح الحلوة في دمي» [٢٨].

وهذه العلاقة ليست جديدة طارئة، فهي قديمة موغلة في القدم: «عشقتها منذ نعومة عقلي» [٢٩].

والحق أنَّ القاص لم يكن في حاجة إلى التصريح بحقيقة مشاعر بطل القصة وساردها، فكل كلماته وتعبيراته التي يستعملها في وصف مطرح مغنية عن هذا التصريح، فهي تشي بل تجأر بمحبة بالغة لمطرح ولكل ما فيها، وفي المقاطع التي سبق نقلها من القصة كفاية لبيان هذا.

٢- إشكالية الانتماء:

ثمة قضية لا مناص من الانتباه إليها والترقب لأثرها ونحن نتحدث عن أهمية مطرح في القصص الثلاث، هي أنَّ الشخصية الرئيسة في كل منها ليست في الأصل من مطرح، وإنما وفدت إليها من مكان آخر يختلف في صفاته وظروفه عنها. ففي كل من «قناديل مطرح» و«بوابات المدينة» نجد أنَّ الشخصية الرئيسة قد أتت من قريةٍ ما لم تحدد بالاسم، وفي « يوم صمت في مطرح» أتت الشخصية من نزوى . وهذه، وإن لم تكن قرية، تختلف اختلافاً كبيراً عن مطرح.

هذه الحقيقة كفيلة بأن تستثير أمامنا سؤالاً مهماً يرتبط بإشكالية الانتماء: أكان وجود هذه الشخصيات في مطرح مترافقاً مع استقرار نفسي واطمئنان وجداني نابع من شعور حقيقي بالانتماء إليها أم أنها ظلت مرتبطة القلب ومعلقة الفؤاد بمكانها الأصلي تتحين الفرصة الملائمة للعودة إليه؟

تستوقفنا في البدء ملاحظة ترتبط بعنوان القصة الأولى: «قناديل مطرح»، محصلها أنَّ الكلمة الأولى (قناديل) لم ترد في القصة

كلها. نعم وردت فيها « قنديل» بصيغة الإفراد، ليس عند الحديث عن مطرح، وإنما عند الحديث عن ذكريات القرية :

«وهو صياد يزف ظلمة الليل وهدير الأمواج بقنديل صغير، يحمل شباكه على ظهر قاربه ويدشن البحر» [٣٠].

عنوان القصة إذن يربط شيئاً- كان أساساً مرتبطاً بالقرية - بمطرح، وكأنَّ الوجود في مطرح يتلخص في البحث عن شيء كانت الشخصية قد تركته وراءها في قريتها. والبحث ليس عن قنديل فرد، وإنما عن «قناديل» بصيغة منتهى الجموع، مما قد يحمل دلالة على شدة سطوة الحنين إلى الماضي، الماضي البعيد عن مطرح.

ووصف البحر في القصة فيه دلالة خاصة عندما يكون المرء في مطرح، وهي دلالة تختلف عن دلالته عندما يكون المرء في القرية، وكأنَّ البحر هنا غيره هناك . ففي مطرح يتخذ البحر الصورة الآتية:

« فيتقاذف قدامه الزبد الذي يحمل الصرخات الآتية من الأعماق. يرقب بلهفة موج البحر والامتداد.

تتناثر الأسماك بكثرة على الشاطئ كجثث جنود خلفوا إثر معركة بحرية طاحنة»[٣١].

وهي صورة تزكم أنف القارئ بقوة روائح الخوف والغموض والموت فيها، لكنها سرعان ما تتحول إلى صورة مغايرة عندما يكون الحديث عن البحر في القرية:

«تفعم أنفه رائحة البحر، حين يكون عائداً على حيزوم قارب أبيه، يسمع للصيادين القادمين بنكهة الانتشاء بعد يوم ثري. تتجاذب الأنوف روائح السمك والغليون. يغني أبوه، فيأتي صوته رقراقاً

ينساب بأعذوبة مع موسيقى الموج. ومن خلفه تسمع المرددين بأصواتهم المالحة، فيأتي الغناء الرطب عذباً كأوركسترا متكاملة . كثيراً ما يداهم فجر القرية الطري دقات الطبول العائدة مع أناشيد الصيادين الريانة» (٣٢).

هذا التباين في وصف البحر يكشف عن عدم قدرة على الإحساس بالانتماء إلى مطرح، فثمة دوماً حنين إلى الماضي، وإلى القرية. وهذا ما يولّد الإحساس الطاغي بالتيه:

« أين أنت؟ كلهم يسمعون صوتك القادم من السماء، وأنا تائه أبحث عنك في الممرات الحالكة وفوق الهضاب»(٣٣).

إنَّ هذا الإحساس بالتيه يتكرر ذكره في « بوابات المدينة « أيضاً. فتحت وقع مطارق الواقع وضغط الظروف القاهرة، صارت مطرح مقرونة بالتيه وفقدان الذاكرة :

« مطرح بروائح البهارات والسّمّاكين ، بالتيه، بفقدان الذاكرة، برائحة البحر العفنة تسكن في خياشيم أسماك القرية الفارة من مصيدة الموت إلى حافة الغموض»(٣٤).

ثمة إذن هوة عظيمة بين مطرح والقرية تحول دون الإحساس بالانتماء إلى الأولى، فمطرح تتلخص صورتها في الضياع والتنكر للذاكرة المكانية والركون إلى عفونة الغموض المسيطر،والقرية تعني عكس هذا كله .لكن يبدو أنَّ القاص عزّ عليه أن يبقى بطله أسير الضياع مدة طويلة، فتدخّل في القصة منهياً المشكلة كلها بإجراء مصالحة لا تخلو من تعّمل وتكلّف بين مطرح والقرية :

« حملت بندقية أبي إلى قريتي . علقتها على وتد الزمان ونمت. فهنا في قريتي الصغيرة تولد بندر جديدة فيها كل شيء : الهاتف والثلاجة وآخر موديلات السيارات، وهنا أرتدي نفس كمة

المطرحي، وأتغدى بطبق من السمك الطازج مثله» [٣٥].

هذه المصالحة وإن كانت سائغة وحقيقية بالنظر إلى الواقع الخارجي بعد دخول مظاهر الحياة المدنية في القرى والمناطق الريفية بالسلطنة، تبدو مقحمة على بناء القصة، وغير متلائمة مطلقاً مع خط سيرها الطبيعي الذي كان يعج بالآلام والصعوبات التي واجهها خلفان وأسرته في حياتهم المريرة بين القرية ومطرح. وإذا بالابن – بعد موت والده مباشرة – يعود إلى القرية فرحاً مسروراً بمظاهر الحياة الجديدة التي أخذت تسري إلى القرية!

وتتخذ قضية الانتماء وجهاً آخر مختلفاً في «يوم صمت في مطرح»، فمعيشة السارد الطويلة الهانئة في مطرح رسخت لديه شعوراً بالانتماء إليها أقوى من شعوره بالانتماء إلى نزوى التي أتى منها أصلاً؛ لذا لم يكن غريباً أن يفضل مطرح على كل بقاع كوكب الأرض كله:

«إنَّ الناس، ناس العالم كله، من الهند، من السند، من نيويورك المخيفة، ومن لندن الواسعة، كلهم يأتون إلى مطرح ليشموا لساعات بسيطة رائحة الهدوء الفريد ويتسكعوا بحرية حلوة، وأمان لن يجدوه أبداً في كوكب الأرض. إنَّ أبي الذي زارني قبل ليلتين لم يفلح في محاولته الطويلة في إقناعي بالنكوص معه إلى نزوى، أخبرته بأنني مسكون بمطرح، وأن مطرح الحلوة في دمي» [٣٦].

٤- الارتباط بالزمن :

يرتبط المكان بالزمان ارتباطاً وثيقاً يستعصي على كل محاولات الفصل بينهما؛ لأن « علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان

يُدرك ويقاس بالزمان .هذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني» [٣٧]. وإذا كان هذا الارتباط يعم كل الأمكنة، فإنه يكتسب خصوصية خاصة وبروزاً مميزاً عندما يكون الحديث عن المدينة؛ لأنَّ» من أبرز ما يميز المدينة الإحساس فيها بعامل الزمن، وانعكاس هذا العامل على الحياة نفسها وعلى علاقات الناس بعضهم ببعض»[٣٨].

إنَّ عنوان القصة الأولى « قناديل مطرح « ليكشف عن ارتباط واضح لمدينة مطرح بالزمان؛ ذلك أنَّ « القناديل» إنما تُستعمل في الليل، والليل زمان، وقد أضيف هذا الزمان إلى مطرح ليجعل ذهن القارئ مفتوحاً لكل الاحتمالات التي يحتملها هذا الارتباط الوثيق بين الزمان والمكان . ويشعر قارئ القصة بأنَّ مطرح ليست مكاناً وحسب، فهي أيضاً زمان فاصل ابتدأ فيه واقع الضياع والقلق بعد ماضٍ في القرية هادئ مطمئن.

وعنوان القصة الثانية «يوم صمت في مطرح» أوضح دلالةً على الارتباط الزمكاني؛ فمطرح المكان حلّ فيها هذا الزمان الخاص، هذا اليوم الغريب، يوم الصمت المطبق على الكل .وقد حار السارد في تفسيره دون أن يتمكن من حل اللغز إلى نهاية القصة.

أما القصة الأخيرة «بوابات المدينة» فهي أيضاً تربط مطرح ربطاً وثيقاً بالزمان:

« هذه مطرح إذن، وهذا كوتها . هنا يحرث الجميع تعاسة الزمان، وهناك أبي يخفق قلبه مع خفقان العلم الأحمر في الكوت. وهذا ليل مطرح يفح كأفعوان»[٣٩].

ليس من المجازفة إذن الذهاب إلى أنَّ « البوابات» في عنوان القصة ليست بوابات عادية يقتصر الهدف من وجودها على الانتقال من

المدينة وإليها، فلها أيضاً أبعادها الرمزية التي تجعلها صالحة لأن يُنتقل من خلالها من زمان إلى زمان آخر مختلف تماماً.

الهوامش

(١) يمكن الرجوع في هذا الصدد، على سبيل المثال، إلى :

– عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦م،ص٣٢٥– ٣٤٩ .

– إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط٢، دار الشروق، عمّان، ١٩٩٢م، ص٨٩– ١٠٨ .

– شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤م، ص٣٠– ٣٨ .

(٢) مدينة ساحلية من أهم مدن محافظة « مسقط »، لا تبعد عن مسقط القديمة سوى بضعة كيلومترات، وتعرف بمينائها (ميناء السلطان قابوس) وبأسواقها التراثية القديمة .

(٣) وهي إحدى قصص مجموعته : «النذير »، المطابع العالمية، روي ١٩٩٢م .

(٤) وهي في مجموعته : «حبس النورس»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٦م .

(٥) وهي قصة من قصص مجموعته التي تحمل الاسم ذاته، مطابع دار جريدة عمان، مسقط ١٩٩٣م.

(٦) شاكر النابلسي: النهايات المفتوحة(دراسة نقدية في فن أنطوان تشيكوف القصصي)، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٥م، ص١١٤ .

(٧) يونس الأخزمي : النذير، ص٦١– ٦٢ .

(٨) حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٣م، ص٦٥ .

(٩) يونس الأخزمي : حبس النورس، ص١١ .

(١٠) محمد بن سيف الرحبي : بوابات المدينة، ص٣٢ .

(١١) المصدر نفسه، ص٣٤ .

(١٢) غالب هلسا : المكان الرواية العربية، دار ابن هانئ، دمشق ١٩٨٩م، ص١١ .

(١٣) حميد لحمداني : بنية النص السردي، ص٦٣ .

(١٤) يونس الأخزمي : النذير، ص٥٩ .

(١٥) المصدر نفسه، ص٦٢– ٦٣ .

(١٦) يونس الأخزمي : حبس النورس، ص١٠ .

(١٧) المصدر نفسه، ص١٨ .

(١٨) محمد الرحبي : بوابات المدينة، ص٢٨ .

(١٩) المصدر نفسه، ص٣٣ .

(٢٠) رولان بورنوف وريال أوئيليه : عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩١م ص٩٨ .

(٢١) حميد لحمداني : بنية النص السردي، ص٧٠ .

(٢٢) يونس الأخزمي : النذير، ص ٥٩ .

(٢٣) المصدر نفسه، ص٦١ .

(٢٤) محمد الرحبي : بوابات المدينة، ص٣٦ . و «الحواجيل » أراد بها القيود .

(٢٥) المصدر نفسه، ص٣٥ .

(٢٦) المصدر نفسه، ص٣٧ .

(٢٧) راجع مناقشة الدكتور إحسان عباس لهذا الموضوع في كتابه « اتجاهات الشعر العربي المعاصر»، ص٨٩ .

(٢٨) يونس الأخزمي : حبس النورس، ص١٣–١٤ .
(٢٩) المصدر نفسه، ص١٨ .
(٣٠) يونس الأخزمي : النذير، ص٥٩ .
(٣١) المصدر نفسه، ص٥٩ .
(٣٢) المصدر نفسه، ص٦٠ .
(٣٣) المصدر نفسه، ص٦١ .
(٣٤) محمد الرحبي : بوابات المدينة، ص٣٢ .
(٣٥) المصدر نفسه، ص٣٨ .
(٣٦) يونس الأخزمي : حبس النورس، ص١٣–١٤ .
(٣٧) ميخائيل باختين : أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٠م، ص٦ .
(٣٨) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص ٣٣١ .
(٣٩) محمد الرحبي : بوابات المدينة، ص٣٥ .

المصادر والمراجع

١– الأخزمي، يونس : النذير، المطابع العالمية، روي ١٩٩٢م .
٢–الأخزمي، يونس:حبس النورس،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت١٩٩٦م .
٣– إسماعيل، عزالدين : الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦م .
٤– باختين، ميخائيل : أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٠م .
٥– بورنوف، رولان وريال أوئيليه : عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩١م .
٦– الرحبي، محمد بن سيف : بوابات المدينة،مطابع دار جريدة عمان،مسقط ١٩٩٣م .
٧– عباس، إحسان : اتجاهات الشعر المعاصر، ط٢، دار الشروق، عمّان ١٩٩٢م .
٨– لحمداني، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٣م .
٩– النابلسي، شاكر:النهايات المفتوحة (دراسة نقدية في فن أنطوان تشيكوف القصصي)، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٥م .
١٠– النابلسي، شاكر : جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٤م .
١١– هلسا، غالب : المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ، دمشق ١٩٨٩م .

إشكالية النوع السردي
في «لا يجب أن تبدو كرواية!»

مدخل:

يُرجع الباحثون مبدأ الفصل بين الأنواع أو الأجناس الأدبية، في الأساس، إلى أرسطو، فقد كان «يلاحظ في عصره وعلى ضوء الأدب اليوناني القديم، أنَّ فنون الأدب ينفصل بعضها عن بعض انفصالاً تامًا، حتى لنراه يحوّل هذه الملاحظة إلى قاعدة عامة أخذ بها الكلاسيكيون في القرن السابع عشر الميلادي، وأصبحت من المبادئ الرئيسية للمذهب الكلاسيكي الذي كان إنتاجه أوضح وأكبر ما يكون في فنون المسرح الشعري» [1]. بيد أنَّ هذا المبدأ تعرّض لهجوم عنيف من الرومانسيين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، معتمدين على مسرح شكسبير الذي لم يعترف بالفصل بين التراجيديا والكوميديا، وظل هذا الهجوم متواصلاً حتى بلغ ذروته عند الإيطالي بنيديتو كروشه (Benedetto Croce)، وفي هذا قال الناقد كارلو كاسولا (Carlo Cassola): «سادت نظريات بنيديتو كروشه الجمالية في إيطاليا خلال فترة ما بين الحربين. أحد المعتقدات الأساسية لتلك الجمالية هو رفض نظرية الأشكال أو الأجناس الأدبية. لقد تشاطرنا جميعًا هذه الفكرة؛ ولهذا فقد اقتنعنا بأنه لا يوجد فرق جوهري بين قصة قصيرة ورواية، حتى بين النثر والشعر». [2]

وإذا كانت هذه المقولة دالة على وجود إجماع لدى النقاد على عدم التفرقة الجوهرية بين القصة القصيرة والرواية، فإنَّ من

المهم أن نعي أنها – على فرض دقّتها – تتحدث عن النقاد في مدة زمنية ما، وهذه المدة سرعان ما تصرّمت وتصرّم معها هذا الإجماع، لنجد بعدها نقاداً يفرّقون بين هذين الفنّين ويعدّونهما نوعين أدبيين مختلفين وإن كانا سرديين، بل لنجد من النقاد من يذهب إلى أنَّ التفرقة بين هذين النوعين هي من القضايا البَدَهية الواضحة، فـ»يختلف فن القصة عن الروايات والملاحم كاختلافها عن دردشة الهاتف« [٣].

العلاقة بين القصة القصيرة والرواية، إذن، لم تكن، على امتداد تاريخهما الأدبي، علاقةً سطحية ذات بُعد أحادي واضح، وإنما هي علاقة إشكالية تتراوح بين الالتقاء والانفصال في الجوهر. لكن هذا كله حين نتحدث عن هذه العلاقة من منظور النقد الأدبي والنقاد، فماذا إذا أردنا أن نتحدث من منظور الكتابة الإبداعية والمبدعين الأدباء؟

إننا هنا أمام نتاج إبداعي يحمل عنوانًا ثانويًا صغيرًا هو «قصص»، وهو يحمل لقارئه دلالةً على أنه مقبل على قراءة مجموعة من القصص القصيرة جُمعت في إصدار واحد وفق العادة المتبعة بين الأدباء. لكن هذا العنوان الثانوي يعلوه عنوان رئيسي غير مألوف، هو: «لا يجب أن تبدو كرواية!» [٤]، وهو يجأر بأنَّ المؤلف هلالاً البادي ينطلق في تجربته الإبداعية المتمثلة في هذا النتاج الأدبي من وعي حاد بالاختلاف النوعي الأدبي بين القصة القصيرة والرواية؛ لذا كان لزاماً على مجموعته القصصية هذه ألاّ تظهر للقراء في صورة رواية، مهما بدا هذا الأمر – بدلالة علامة التعجب الموضوعة في نهاية العنوان – غريباً غير مألوف.

وإذا أراد القارئ أن يتقدم لقراءة القصص، قابله الفهرست الذي

يحمل عنوانًا لا يقلّ غرابة: «القصص حيث لن تبدو كرواية». كتابة محتويات هذا الإصدار الأدبي في صورة قصص متفرقة هي التي تتكفل بمنع ظهورها في صورة رواية، هكذا هي دلالة عنوان الفهرست، ولولا هذا التقسيم الشكلي لكان هذا الإصدار رواية، أو أقرب ما يكون إليها.

إننا، إذن، أمام عمل أدبي يسعى مبدعه إلى جعله منتميًا، إلى القصة القصيرة، لكنه يحمل في داخله هاجساً واضحاً بأنّ عمله هذا وثيق الصلة بالرواية، وبأنه إن لم يتولّ القيام بإجراءات تحول دون الولوج في عالم الرواية لصار عمله روائيًا، أو كاد. الاختلاف النوعي في المستوى النظري عند المؤلف لا يترافق، إذن، مع اختلاف في المستوى الفعلي التطبيقي بين القصة القصيرة والرواية؛ ولهذا تكون هذه القصص القصيرة عرضة لأن تغدو رواية! وهنا ينبري أمامنا السؤال الملحّ الذي لا محيص عن التوقف لديه: ما الأسباب التي تجعل قصص هذه المجموعة القصصية شديدة الاتصال بعالم الرواية؟ وبعبارة أخرى: هل يجد قارئ هذه المجموعة القصصية نفسه أمام سمات أدبية فنية هي إلى الرواية أقرب منها إلى القصة القصيرة؟

إنّ هذه الدراسة محاولة للإجابة عن هذا السؤال، وهي بهذا تسعى إلى ملاحقة أهم ملامح إشكالية التداخل بين القصة القصيرة والرواية وفق ظهورها في «لا يجب أن تبدو كرواية!».

أسباب الإشكالية:

يمكن لقارئ هذا الإصدار الأدبي أن يلحظ فيه هذه السمات التي من شأنها أن تجعله وثيق الصلة بعالم الرواية:

١- كثرة الأحداث والتفصيلات والتعليلات، «فالقصة تتضمن –

عادة – حادثة واحدة، تدور حول شخصية أو أشخاص معدودين، أما الرواية فتقوم على حادثة أساسية واحدة، تتفرع عنها حوادث أخرى» [٥]، وبتعبير آخر: إنَّ القصة القصيرة «يجب أن تكون أكثر تركيزًا، ويمكنها أن تكون أكثر خيالية، ولا تثقلها (كما تجبر الرواية) الحقائق والتوضيح والتحليل» [٦].

يلحظ قارئ «لا يجب أن تبدو كرواية!» أنَّ القصة القصيرة الواحدة قد تشتمل على حدث رئيس تتفرع عنه حوادث أخرى، ففي القصة الأولى «هي ليست كل الحكاية» من الملاحظ أنَّ ثمة حدثًا مركزيًا هو موت الشخصية الرئيسة، ثم هناك أحداث جزئية كثيرة، ترتبط بحياته وعلاقاته ونوع الحياة التي كان يحياها ثم سبب موته وما يرتبط به. ولمّا كان المؤلف واعيًا بأنَّ القصة القصيرة «جنس أدبي محكم لا يسمح بالفضول أو التزيد» [٧]، دعاه هذا إلى أن يتدخل بحزم، صارخًا:

«لا لا لا، لا يجب أن تبدو كرواية! إنها قصة قصيرة فحسب!» [٨].

هنا تواجهنا الجملة التي اتخذتها المجموعة القصصية عنوانًا لها، دون أن تكون عنوانًا لقصة معينة من قصصها. إنها جملة دالة على وعي المؤلف بأنَّ قصته تشتمل على تفصيلات كثيرة، من شأنها أن تقودها إلى عالم الرواية، ومع هذا فقد بقيت هذه التفصيلات، وما أدى تدخل المؤلف إلا إلى مزيد منها!

والشيء نفسه يستطيع القارئ أن يجده في قصص أخرى أيضًا، كقصة «حادث» مثلاً [٩]، ففيها حدث مركزي هو حادث تصادم بين سيارتين، وفيها أحداث جزئية وتفصيلات منوعة ترتبط بالواقع النفسي الذي كانت تعيشه الشخصية الرئيسة، وما في هذا الواقع من معاناة عاطفية مع المرأة التي أرادها شريكة لحياته.

وفي قصة «إهانة»[١٠]، نحن أمام مدير متسلّط يكرهه موظفوه أشد ما يكون الكره، وهذه الكراهة تجعل كلاً منهم يرسم لنفسه مخططًا خاصًا به لأجل إهانة مديره هذا، ومن هنا تدخل بنا القصة في قضايا وتفصيلات صغرى مختلفة.

٢- قسمة القصة الواحدة مقاطع ذوات عنوانات مختلفة، وقد تبدو هذه السمة جزئية يسيرة، لا تتجاوز الشكل الأدائي الظاهر، لكنها في حقيقتها ذات دلالة كبيرة وواضحة، فالأصل في القصة القصيرة أن تكون وحدة واحدة ملتئمة شكلاً ومضمونًا، «وهذا هو أول مستلزمات القصة، أي أن الخبر الذي ترويه يجب أن تتصل تفاصيله أو أجزاؤه بعضها مع البعض بحيث يكون لمجموعها أثرًا (كذا) أو معنى كليًا»[١١]، وهذا يستدعي في الحقيقة أن تكتب في صورة نص لا تبدو له أجزاء منفصلة تحتاج إلى ما يربط بينها. بيد أننا نجد في «لا يجب أن تبدو كرواية!» قصصًا تتكون الواحدة منها من مجموعة من المقاطع المنفصلة التي يحمل كل منها عنوانًا مختلفًا أو رقمًا منفصلاً، كما هي الحال في القصص الآتية: من حكايات الرمل والريح، وحادث، وعلى مربعات ممشى رمادي، وفي الغد، وإهانة، وطراوة جرح. وهذا يجعل هذه القصص أقرب إلى أن تكون – في شكلها الظاهر – روايات تحمل في داخلها فصولاً ذوات عناوين أو أرقام مختلفة.

٣- بطء حركة السرد أو غيابها أحيانًا، تشترك القصة القصيرة مع الرواية في أهمية السرد بالنسبة لكل منهما، فنحن «نتفق جميعًا على أن ركن الرواية الرئيس هو السرد القصصي»[١٢]، وكذلك الحال فيما يتعلق بالقصة القصيرة. بيد أنَّ اتصاف الرواية، عادةً، بالطول والاتساع يجعل كاتبها في مندوحة من

أمره تعطيه المجال رحبًا لأنْ يبطئ من سرعة حركة السرد، أو لأنْ يوقفها في بعض جوانب الرواية إن أراد، وليس كذلك الأمر مع القصة القصيرة، فهذه تُعرف بالإيجاز والقصر، فليس أمامها إلا أن تجعل السرد يتحرك ليوصل القارئ إلى المقصد في غير ما مكث أو تأخير.

إنَّ قارئ «لا يجب أن تبدو كرواية!» قد يشعر بأنَّ المؤلف يتعمد أن يبطئ من حركة سرد الأحداث أحيانًا، وربما تغيب هذه الحركة غيابًا تامًا في أحيان أخرى، فتستحيل القصة خواطر وأفكارًا وهواجس متفرقة، وهذا يجعل القصص وثيقة الشبه من جهة السرد بالروايات.

وإذا أراد القارئ أن يلتمس سببًا أو أسبابًا لما انتاب حركة السرد من بطء أو غياب، فإنه واجدٌ بعض ذلك في مدى رغبة المؤلف في نقل تأملات الشخوص القصصية وخلجاتها النفسية ذات الطابع الشعري، كما هي الحال في قصة «من حكايات الرمل والريح» – وهي لا حكاية فيها بالمعنى المتعارف على الرغم من عنوانها الخادع – وكذلك الأمر مع قصة «أدوار» ذات السرد الخافت الذي يكاد لا يبين.

وواضح أنَّ إلحاح المؤلف على نقل ما في نفوس الشخصيات من أفكار وخواطر (مونولوج) منبجس من رغبته الوثيقة في تحليل هذه الشخصيات والكشف عن دواعي سلوكها، لكن هذا الصنيع إنما يناسب الرواية؛ ذلك أنَّ «الروائي يهيمن على الحياة السرية كلها» [١٣]، أما القصة القصيرة فهي لا تحتاج إلى كل هذا الاستغراق النفسي والاستبطان التحليلي الذي يبطئ السرد أو يلغيه، بل إنَّ من النقاد من يميل إلى التفريط كثيرًا في هذا الجانب

فيقول: «لا أشعر أن القصة القصيرة يمكن أو يجب أن تستخدم في تحليل الشخصية أو تطويرها، إن الصورة المتكاملة عمل أكثر ملاءمة للروائي» [١٤].

وقد تطغى هذه الرغبة الجامحة في التحليل النفسي على المؤلف فتجره إلى الوقوع في شَرَك التقريرية والمباشرة، فيجد القارئ أمامه عبارات وجملاً تثقل القصة بحكم ومواعظ وإرشادات ليس لها ما يسّوغها، من مثل:

«أصبحت الحاجة يا عزيزي هي من يحوجنا لبعضنا البعض (كذا)، هي من يجعلنا نتزاور ونتعارف ونضحك في وجوه بعضنا البعض (كذا) دون ابتسام حقيقي... نرسم الضحكة ونزيف وجوهنا لكي ننول (كذا) ما نريده لهذه التي لا تسمى... ولذلك لا عجب يا رفيقي أن غالبنا صار يتقن حرفة التمثيل أكثر من الممثلين أنفسهم...» [١٥].

ولعل من أسباب بطء حركة السرد أو غيابها أيضًا، ميل المؤلف أحيانًا إلى الوصف. والوصف - بطبيعته - يستلزم التوقف عن السرد، فهو «يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية» [١٦]. نجد مثل هذا الوصف في القصة الأولى «هي ليست كل الحكاية» :

«كنت في عالم بائس: دخان يملأ المكان، ضوضاء تغلفه صبح مساء، قاذفات يحمن في الأجواء، صافرات، سافرات، هتك، خنادق تحفر ويكثر أمثالي آنذاك...» [١٧].

كما نجده أيضًا في قصة «ليلة ثم القبض علينا»:

«كانت بزته العسكرية ممزقة وملطخة بكثير من الوحل الدامي، قاتمة كالإشارة الحمراء التي أفقنا عليها آنذاك! إشارة لونها صارخ عادة، لكنها اليوم تذكر بالدم فقط، ومملوءة بالقتامة من

أثر الأيام والريح الغابرة...» [١٨].

إنَّ من الواضح في المثالين المتقدمين أنَّ الكاتب لا يأتي بأوصافه جزافًا، أو لإضفاء مسحة من الواقعية عليها، أو لملء فراغ ما، فأوصافه- في الغالب، تأتي لخدمة بنية القصة وإيضاح شيء مما يرتبط بالشخصية أو الحدث أو الحبكة. لكنَّ كون الوصف ذا وظيفة خاصة في القصة لا يتنافى مع كونه مؤديًا إلى إيقاف حركة السرد أو إبطائها في أقل تقدير [١٩].

٤- النظر من زوايا مختلفة، فكاتب القصة القصيرة لا يسعى إلى «الإبانة عن زوايا متعددة للأحداث أو الشخصيات كما يفعل كاتب الرواية؛ لأنَّ كاتب القصة القصيرة ينظر إلى الحدث من زاوية معينة لا من عدة زوايا، ويلقي عليه ضوءًا معينًا لا عدة أضواء» [٢٠]. لكن قارئ «لا يجب أن تبدو كرواية!» يلحظ أنَّ النظر إلى الأحداث والقضايا كثيرًا ما لا يكون من زاوية وحيدة، فثمة زوايا متعددة، وتعددها هذا يفتح أمام دلالات النصوص آفاقًا رحبة ربما لا تكون متناسبة مع ما تقتضيه القصة القصيرة.

ويستعين المؤلف بوسائل مختلفة لعرض وجهات نظر مختلفة (Points of View)، منها استعماله ضمير المتكلم لغير شخصية قصصية، مثلما حصل في قصة «حادث» التي استعمل فيها هذا الضمير للشخصية الرئيسة تارةً، وللمحبوبة تارةً أخرى. وهذا تكرر في قصة «على مربعات ممشى رمادي»، حيث نجد ضمير المتكلم يستعمله شاب، وتستعمله شابة أيضًا. وفي قصة «إهانة» أيضًا يستعمل ضمير المتكلم ثلاثة أشخاص، يسعى كل منهم إلى التخطيط لطريقة خاصة يهين بها رئيسه في العمل.

وقد يعرض المؤلف وجهات نظر مختلفة دون أن تتعدد الشخصيات

التي تستعمل ضمير المتكلم، ففي قصة «على الحساب» مثلاً نقرأ لدى الشخصية الرئيسة وسائق سيارة الأجرة آراء مختلفة في مواضيع مختلفة كالزمان والحياة والحب والزواج والعمل، مع أنَّ ضمير المتكلم لم يستعمل إلا للشخصية الرئيسة وحدها. والشيء نفسه يقابلنا في قصة «في الغد» أيضًا، فنحن بإزاء قضية واحدة هي لعب الابنة مع صديقاتها وأصدقائها من الأطفال، بيد أننا نجد فيها ثلاثة آراء: فرأي الأب هو الرفض القاطع، ورأي الابنة هو الإصرار على الفعل، أما الأم فقد بدت مائلة إلى شيء من اليسر والتسامح. وضمير المتكلم لم تستعمله هنا سوى الابنة.

وثمة أسلوب ثالث مبتكر استعمله المؤلف في قصته المعنونة «من حكايات الرمل والريح» للنظر من زوايا مختلفة، فبعد انتهائه من عرض ما في القصة من «حكايات» – وقد سبقت الإشارة إلى أنَّ هذا العنوان خادع، فليست فيها حكايات حقيقية – وضع عنوانًا جانبيًا جالبًا للنظر هو «في تفاصيل الحكاية»، وتحته ذكر – بطريقة إيحائية معبرة – ثلاثة تفاصيل معنونة بعناوين فرعية: «تفصيل أول» و«تفصيل ثان» و«تفصيل أخير»، وما هذه التفاصيل سوى احتمالات مختلفة للمصادر المتخيلة لهذه الحكاية أو الحكايات، فإما أن يكون مصدرها بقايا أوراق مجهولة النسب وجدها عائدون من صيد قديم، وإما أنَّ المصدر رزمة أوراق وجدها رحّالة في صحراء، وإما أن تكون الريح هي المصدر! [٢١].

بيد أنَّ أجمل أساليب المؤلف لعرض القضايا من زوايا مختلفة وأوثقها صلةً بالإبداع السردي وآلياته، ذلك الجدل الذي أقامه في قصته الأولى «هي ليست كل الحكاية» بين الشخصية الرئيسة وبينه هو (أي المؤلف!). ففي هذه القصة نواجه، في البدء،

الشخصية الرئيسة المتمثلة في إنسان مات ودُفن، لكنه ما زال قادرًا على أن يستعمل ضمير المتكلم ليعبّر به عن مدى رغبته في العودة إلى الحياة من جديد ليعيش حياة مختلفة عن تلك التي كان يعيشها قبل موته، فتلك كانت مؤلمة بائسة. وهنا نُفاجأ بالمؤلف يهتف فجأة: «لا... لا يجب أن أكتب بهذه الطريقة، لا يجب أن أجعل قصتي القصيرة مملوءة بالثرثرة! الثرثرة المأساوية.. لماذا نصرّ نحن الكتّاب على الكتابة بهذا الشكل المأساوي؟» (٢٢).

وبعد هذا الهتاف الثائر، يذكر لنا المؤلف خطة بديلة لقصة ذلك المتوفى، وفي هذه الخطة ستكون له حبيبة، وسيكون قد التقى بها بطريقة ما، وسيقول كذا وتقول كذا. وبالفعل تعود أمامنا شخصية الميت من جديد، مستعملةً ضمير المتكلم وفق الخطة الجديدة، فتحدث إلينا عن المحبوبة والحب، ثم عن المرض الذي كان سببًا لموتها. بيد أنَّ المؤلف هتف من جديد:

«لا لا لا، لا يجب أن تبدو كرواية! إنها قصة قصيرة فحسب! هو مات لا لأنه أحب، ولا لأنه مريض، أو لأنه عاشق، أو لأنه شاعر...» (٢٣).

ولم يجد المؤلف بدًا من أن يعيد رسم حياة هذه الشخصية من جديد، فصوّر سبب الوفاة مختلفًا، وأعاد رسم الوضع الأسري والحالة المعيشية. لكن الشخصية لم تستسلم في النهاية لرغبات مبدعها، فقد تمردت عليها، واختطت لنفسها رؤيتها الخاصة لنفسها:

«ولم أشأ أن أحب؛ لأن الحب سيأخذ من وقتي ومن جهدي، ولن أجد ما أسد به ثمن هذا الحب: مهرًا وبيتًا وسيارة جديدة!» (٢٤).

ويظهر المؤلف أيضًا في قصة أخرى هي «أدوار»، لكنه هنا لا يظهر إلا في نهاية القصة، تحت عنوان جانبي صريح هو «المؤلف»،

ليتحدث تحته عن رأي الصديق الآخر من صديقين استحوذ أولهما على القصة كلها [٢٥].

٥- نوع الحبكة، فالحبكة تُعرّف بأنها «سرد للحوادث، لكن التوكيد هنا يدخل ميدان السببية وغمارها» [٢٦]، وهذه السببية التي تقوم عليها الحبكة ليست نوعًا واحدًا، فقد تكون ضعيفة خافتة تكاد لا تظهر، فتسمى الحبكة عندئذ «مفككة»، وهذه لا تعتمد وحدة العمل القصصي فيها على تسلسل الحوادث، بل يكون الاعتماد على وحدة الشخصية الرئيسة أو على البيئة أو على وحدة النتيجة العامة. وقد تكون الحبكة قوية ظاهرة، فترتبط الحوادث ببعضها برباط سببيّ واضح، وتسمى هذه الحبكة «عضوية متماسكة» [٢٧]. إنَّ من المهم هنا أن نلحظ أنَّ النوع الأول من الحبكة، أي المفككة، «هي أنسب صورة للرواية، في حين أنها لا تصلح للقصة فضلاً عن القصة القصيرة» [٢٨].

وإذا جئنا بعد هذا إلى «لا يجب أن تبدو كرواية!»، وجدنا الحبكة العضوية المتماسكة حاضرةً في بعض القصص مثل: «حادث» و«اختيار» و«على الحساب»، لكنها ليست وحدها، فثمة قصص أخرى تحضر فيها الحبكة المفككة حضورًا بيّنًا، وبعض هذه يبلغ فيها التفكك حدًا يتخيل معه القارئ غياب الحبكة من أساس.

في قصة «من حكايات الرمل والريح»، مثلاً، يجد القارئ نفسه أمام سارد غير معروف، يستعمل ضمير المتكلم متحدثًا عن رغبته في إرسال رسالة إلى من يخاطبه طوال النص دون أن نعرف عن ماهية هذا المخاطب شيئًا. ويشتمل هذا النص/ الخطاب/ الرسالة على تفصيلات وجزئيات من حقول ومجالات مختلفة لا ينكشف للقارئ رابط واضح فيما بينها، اللَّهم إلا وحدة السارد والمخاطب [٢٩].

و«ملاحظات» عنوان يدل دلالة واضحة على ما في المعنون من حبكة مفككة، ففي هذه القصة يحدّثنا السارد عن رحلته مع بعض أصدقائه إلى إمارة دبي في دولة الإمارات العربية المتحدة، وهناك يجعلنا نتنقل بين مجموعة من الأخبار والأحداث مما يجده السارد في الواقع ومما يشاهده أيضًا في التلفان، دونما ارتباط سببيّ واضح يما بينها [٣٠].

ومثل هذه الدلالة العنوانية نجدها أيضًا في قصة عنوانها «ثرثرة»، وهي في الواقع لا تعدو أن تكون خواطر قصصية متفرقة ترمي إلى طرح بعض الإسقاطات من ماضي الأمة على حاضرها [٣١].

٦- الزمن، تتسم الرواية الحديثة بأنها تولي الزمن أهمية خاصة، ذلك «أنَّ الزمن لم يعد مجرد موضوع فحسب أو شرط لازم لإنجاز تحقق ما، بل أصبح هو ذاته موضوع الرواية... المهم هو أن هذا الزمن يوشك أن يصبح بطل القصة» [٣٢]. التعامل مع الزمن، إذن، في الرواية الحديثة لم يبقَ تعاملاً تقليديًا يسير فيه الزمن سيرًا خطيًا مستقيمًا من الماضي إلى الحاضر اتجاهًا إلى المستقبل، كما لم يعد هذا التعامل يقتصر على بعض التنويع اليسير في خط السير مما عرفته القصة القصيرة والرواية على السواء منذ عقود، كالتنويع المتمثل في استرجاع الماضي أو استشراف المستقبل. لقد أخذ الروائيون يتنافسون فيما بينهم في مدى براعة تعاملهم مع الزمن في رواياتهم، وأدى بهم هذا إلى أن يرسموا للمتلقي صورًا مختلفة للزمن تبيّن ما لهذا العنصر الروائي من أهمية في إبداعاتهم.

وليس لقارئ «لا يجب أن تبدو كرواية!» أن يغفل عما للزمن من أهمية واضحة في القصص المختلفة، وإن كان ثمة تفاوت في

مدى هذه الأهمية وتجلياتها من قصة إلى أخرى بطبيعة الحال. لكن هذا التفاوت يظل، في حقيقته، علامة دالة على كون الزمن في هذا النتاج الأدبي زمنًا من النوع المرتبط بفن الرواية في المقام الأول.

في القصة الأولى، «هي ليست كل الحكاية»، يتنقل الكاتب بقارئه بين زمنين اثنين هما زمن المغامرة وزمن الكتابة [٣٣] حين يجعله يعيش تفصيلات ذلك الجدل الذي سبقت الإشارة إليه بين الشخصية الرئيسة التي تمثّل زمن المغامرة، وبينه هو (الكاتب) الذي يمثّل زمن الكتابة.

وفي قصة «حادث» يمارس المؤلف طريقة تقطيع الزمن بأسلوب واعٍ ودالّ، فيضع عناوين زمانية هادفة إلى نقل ما جرى في مقاطع مختلفة: «قبل الحادث بدقائق»، و«قبل ذلك بسنة ونصف»، و«خلال سنة»، و«في صحف اليوم التالي للحادث». ونجد أنفسنا في قصة «اختيار» أمام زمن آخر هو الزمن النفسي [٣٤]، حين نستشعر ما كانت الشخصية الرئيسة في القصة تحس به عندما غلب عليها التردد وانتابتها الحيرة، فظلت غير قادرة على اختيار لعبة مناسبة للطفلة الصغيرة سارة. ويبقى هذا العجز عن الاختيار موجودًا لديها إلى حين خروجها من المتجر بعد أن قرّر البائع إغلاقه!

وإذا ما انتقلنا إلى قصة «ليلة تم القبض علينا»، قابلتنا طريقة جميلة أخرى للتعامل مع الزمن، هي طريقة المراوحة بين زمنين متوازيين، فثمة في القصة زمن الحدث الخارجي، أو زمن المغامرة، وهو يتمثل في زمن أولئك الأصدقاء الخمسة الذين كانوا يحاولون أن يدركوا فيلمًا في السينما على الرغم من كثرة زحام

السيارات في الشارع. وبموازاة هذا الزمن هناك زمن آخر يتمثل في زمن الفيلم نفسه، فالسارد كان قد شاهد هذا الفيلم من قبل، وهذا أعانه على أن يستحضر مشاهد الفيلم أمامنا، حتى صرنا نراها مع رؤيتنا للأحداث الخارجية، فاجتمع بهذا عندنا زمانان متوازيان.

وتستحضر قصة «ثرثرة» شخصيات معينة من التاريخ لا بوصفها أقنعة يرتديها المؤلف لإيصال رسالة ما أو لتوضيح موقف ما، ولا بصفة أنها استرجاعات زمانية تدور في مخيّلة شخصية ما، بل يكون استحضارها بطريقة اندغام الماضي في الحاضر واتحاده به، فكأنّ تلكم الشخصيات ما تزال تعاصرنا وتعيش معنا:

«طَرَفة هاتفني، أوصاني بالبحث عن الأطلال وخولة، عن سيف المتنبي الذي حارب به قبل أن يموت، عن بوابة حلب، عن صلاح الدين. وجدت فقط صورة لرجل يدعى جمال عبد الناصر ملطخة بالسواد، كانت في صحراء من الغياب، الموت كان يحاصر كل شيء، ويستثنيني أنا فقط، لماذا؟ ربما لكي أتألم أكثر...» [٣٥].

إنَّ هذا التنويع التجديدي في التعامل مع الزمن لكفيل باجتذاب القارئ وشد انتباهه من خلال المغايرة الأسلوبية المعتمدة على مبدأ المفاجأة وكسر المألوف، ثم إنَّه – وهذا ما يعنينا في هذه الدراسة في المقام الأول – جاعل نصوص هذا الكتيّب وثيقة الصلة بعالم الرواية وما فيه من طرائق للتعامل مع الزمن.

الخاتمة:

لم تقم هذه الدراسة على دعوى انضمام المجموعة القصصية «لا يجب أن تبدو كرواية!» إلى عالم الرواية، لكنها قامت على دعوى وجود صلة وثيقة لهذه المجموعة بالعالم المذكور، وهي الصلة التي يبدو أنها كانت ماثلة في ذهن المؤلف؛ لذا حاول أن يتعمد إبعاد نتاجه الأدبي عن عالم الرواية.

لقد حاولت الدراسة أن تُثبت صدق دعواها بواسطة إبراز مجموعة من السمات التي تضمن قرب هذه القصص من عالم الرواية: فأولى السمات كانت كثرة الأحداث والتفصيلات والتعليلات التي تذكّر بما يكون في الرواية عادةً من احتشاد لها، والسمة الثانية ارتبطت بناحية هندسية ظاهرية لكنها ذات أهمية كبيرة، وهي قسمة القصة الواحدة مقاطع تحمل عناوين مختلفة، وتمثلت السمة الثالثة في أنَّ حركة السرد بطيئة إلى درجة أنها قد لا تظهر من أساس، وهذا قد لا ينسجم مع ما في القصة من تركيز وكثافة ووجازة تتطلب سرعة الوصول إلى الغاية. أما السمة الرابعة فاعتمدت على وجود وجهات نظر مختلفة تتيح النظر إلى الموضوع الواحد من زوايا وجوانب متنوعة، واختصت السمة الخامسة بالحبكة، فقد ظهرت في قصص هذه المجموعة الحبكة المفككة التي تناسب الروايات لا القصص القصيرة. والسمة الأخيرة التي توقفت لديها الدراسة كانت تتجلى في الطرائق المتنوعة التي حصل بها التعامل مع عنصر فني مهم هو الزمن.

هذه السمات المختلفة، إذن، تجعل هذا الكتيّب وثيق الصلة بعالم الرواية، لكنها لا تتكفل بجعله رواية فعلاً، ما دام مشتملاً على «قصص» منفصلة عن بعضها شكلاً ومضمونًا. وهذا معناه،

بالنتيجة، أنَّ النتاج الأدبي الذي عنوانه «لا يجب أن تبدو كرواية!» يصلح مثالاً واضحاً على إشكالية كبيرة تظل تتقبل آراء مختلفة، هي إشكالية النوع السردي.

الهوامش

(١) محمد مندور: الأدب وفنونه، دار المطبوعات العربية، بيروت، د.ت، ص٢٠.
(٢) سوزان لوهافر: الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفتة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م، ص٢٥.
(٣) المرجع نفسه، ص٢٠.
(٤) هلال البادي: لا يجب أن تبدو كرواية!، وزارة التراث والثقافة، مسقط، ٢٠٠٦م.
(٥) عزيزة مريدن: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٠م، ص٧٣.
(٦) سوزان لوهافر: الاعتراف بالقصة القصيرة، ص٢١.
(٧) الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، دراسة ومختارات، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٧٥.
(٨) هلال البادي: لا يجب، ص١٧.
(٩) م.ن، ص٣٣-٣٨.
(١٠) م.ن، ص٦٣-٦٧.
(١١) رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨٤م، ص١٧.
(١٢) إ.م. فورستر: أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، جروس برس، طرابلس، لبنان، ١٩٩٤م، ص٢٣.
(١٣) م.ن، ص٦٦.
(١٤) سوزان لوهافر: الاعتراف، ص٢١، وهي تنقل هذا عن إليزابيث بووين.
(١٥) هلال البادي: لا يجب، ص٣٠.
(١٦) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩٣م، ص٧٩.
(١٧) هلال البادي: لا يجب، ص١٤.
(١٨) م.ن، ص٤٦.
(١٩) ومن هنا قد لا نتفق مع العبارة القائلة: «فالأوصاف في القصة لا تصاغ لمجرد الوصف، بل لأنها تساعد الحدث على التطور، لأنها في الواقع جزء من الحدث نفسه» (رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ص٩٧).
فكون الأوصاف تساعد الحدث لا يعني كونها جزءًا من الحدث نفسه، بل إنَّ مفعولها مضاد لمفعوله ومعارض له. وبعبارة أخرى: الأوصاف قد تعمل على كشف جوانب قاتمة أو غائمة من الحدث، لكنها في الوقت نفسه تبطئ من سيرورة حركته الخارجية.
(٢٠) رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ص٨٢.
(٢١) هلال البادي: لا يجب، ص٢٧ - ٢٨.
(٢٢) م.ن، ص١٥. واضح أنَّ قوله: «لا يجب أن» -هنا وفي عنوان الكتاب- يريد به: «يجب ألاّ»، والفارق في المعنى بين التعبيرين جليّ.
(٢٣) م.ن، ص١٧.
(٢٤) م.ن، ص١٩.
(٢٥) م.ن، ص٣٢.
(٢٦) فورستر: أركان الرواية، ص٦٧.
(٢٧) محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص٧٣-٧٥ (بتصرف).
(٢٨) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ط٧، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨م، ص١٨٩.

(٢٩) هلال البادي: لا يجب، ص٢١ – ٢٨.
(٣٠) م.ن، ص٦٩ – ٧١.
(٣١) م.ن، ص٨١ – ٨٦.
(٣٢) رولان بورنوف وريال أوئيليه: عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م، ص١١٨.
(٣٣) لاحظ تفرقة ميشال بوتور بين زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة في كتابه «بحوث في الرواية الجديدة»، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، باريس، ١٩٨٦م، ص١٠١.
(٣٤) انظر ما كتبه عنه عبد الملك مرتاض في كتابه «في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد»، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٤٠، ديسمبر، ١٩٩٨م، ص٢٠٥.
(٣٥) هلال البادي: لا يجب، ص٨٤ – ٨٥.

المصادر والمراجع

١– إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه، ط٧، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٧٨م.
٢– البادي، هلال: لا يجب أن تبدو كرواية! وزارة التراث والثقافة، مسقط، ٢٠٠٦م.
٣– بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، باريس، ١٩٨٦م.
٤– بورنوف، رولان وريال أوئيليه: عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.
٥– رشدي، رشاد: فن القصة القصيرة، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨٤م.
٦– فورستر، إ.م: أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، جروس برس، طرابلس، لبنان، ١٩٩٤م.
٧– لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩٣م.
٨– لوهافر، سوزان: الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفتة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م.
٩– مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨م.
١٠– مريدن، عزيزة: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٠م.
١١– مكي، الطاهر أحمد: القصة القصيرة، دراسة و مختارات، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨م.
١٢– مندور، محمد: الأدب وفنونه، دار المطبوعات العربية، بيروت، د.ت.
١٣– نجم، محمد يوسف: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

إشكالية العلاقة بين الحلم والواقع
في «منامات» جوخة الحارثي

يلج القارئ في عالم هذه الرواية[1] مزوداً بفكرة قبلية استفادها من عنوانها، حاصلها أنه مقدم على قراءة رواية يشكل الحلم أساسها الأول، أو يتبوأ فيها مقاماً مميزاً في أقَل تقدير. هذه الفكرة المسبقة سرعان ما يتبدى للقارىء كونها في محلها بمجرد أن يستهل قراءته، فالحلم حاضر في الرواية كلها حضوراً مكثفاً بارزاً، لا بل إن حضور الحلم حضور طاغ لا يأذن للواقع أن يكون ذا حضور مستقل عنه، فيغدو الواقع ـ والمراد به في هذه الدراسة كلها الواقع الروائي، أي ما هو واقع في الرواية نفسها، بغض النظر عن العلاقات التي يمكن أن تربطه ببعض ملامح الواقع الخارجي المعيش ـ حلماً، ويغدو الحلم واقعاً، ويتداخل الاثنان حتى يصعب ـ إن لم يتعذر ـ الفصل بينهما أحياناً. ولهذا التداخل دلالته التي عبّر عنها الخواجه بقوله « لكأنّ اضطراب الحياة وإشكالاتها العديدة واختلاط المعقول في اللامعقول حطّم الكثير من المتاريس الفاصلة. وأسلوب التعبير هنا يرغب في الإيماء أن في الواقع من الميلودرامية واللامعقول واللاواقعية، مع أنه واقع، الشيء الكثير، بما يسّوغ الحلم وينسجه داخل الحقيقي دون عائق»[2].

صحيح أنّ الفصل بين الحلم والواقع ماثل بنحو واضح في وعي الشخوص الروائية أحياناً، فهي ذي بطلة الرواية وراويتها تقول مفصحة عن هذا الوعي: « في منامي تلك الليلة كنت أهمهم:

ولكنه حلم، مجرد حلم» [٣]. وشبيه بهذا الموقف موقفها من هدايا محبوبها، الهدايا التي كان وجودها الخارجي يجأر بنفي الحلم:» في درجي اليوم أرى كل الأشياء الصغيرة القاتلة التي لا يمكنها التخلص مني ولا يمكنني تجريدها، كل الأشياء الصغيرة تتسع عيونها المصمية، عيونها التي تقول: لم يكن حلماً» [٤].

بيد أنّ هذا الفصل الواضح كثيراً ما ينسحب متراجعاً، تاركاً مكانه لتحول الواقع إلى حلم من جهة، ولتحول الحلم إلى واقع من جهة أخرى. فمن الجهة الأولى يصير الواقع، كل الواقع، حلماً في وعي محبوب الراوية، فنجده يقول: «كأني أعيش خارج اللحظة، كأن كل ما يحدث مجرد حلم، وفي لحظة ما سأستيقظ. قلت بتوجع: ولكن هذه اللحظة لا تأتي. رفع عينيه إليّ: هل الحياة إلا حلم؟» [٥] وليس الأمر مقتصراً عليه وحده، فهذه هي الراوية تقول أيضاً: «أتلك البداية أم النهاية ؟ البدايات حلم، والنهايات ؟ حلم آخر، بطعم آخر» [٦]. وفي لقائهما، حين أرادها أن تأخذ يده، رأت الواقع حلماً، وأخذت تسأل نفسها ما إذا كانت أفاقت منه: «دائماً لم أؤمن بخلود هذا المستحيل، ودائماً شككت في حقيقة هذا المنام الطويل، فهل أفقت؟»[٧].

ومن الجهة الأخرى، جهة تحول الحلم إلى واقع، تشعر الراوية باستمرار أنّ أحلامها « تمزقها». وما كان لمثل هذا الشعور أن يراودها لو أنّ أحلامها قنعت بكونها أحلاماً حسب، ولم تشرئب إلى الواقع:» مزقتني المنامات الطويلة المتكررة، صهلت فيّ أفراس الآلام حتى قلت: الموت أو الموت، ثم انخلعت عن الجحيم، بيد أني أختنق الآن بالدخان»[٨]. وتصرح الراوية أيضاً بأنها كلما حاولت الابتعاد عن واقعها، أعادتها إليه أحلامها التي تشبه وحوشاً

مفترسة أو قوى مزلزلة، وهذا كله مثقل بالدلالة على ما للأحلام من وثيق ارتباط بالواقع: «مناماتي المتكررة لا تقول مزيداً كل مرة، تمزقني بإتقان وحسب. وحين نأت سمائي عن أرضها ونمورها الجارحة تقاطرت النجوم لفرط ذوبها وعمق نهشتها الباقية. أبداً تعوي فيّ مساحات الحلم البعيدة، وأبداً تزأر في فضاء كلما اقترفت وهم الابتعاد زلزلت سكونه منامات»[٩].

إنّ ما تقدم ليدل بوضوح على أنّ العلاقة بين الحلم والواقع في «منامات» ليست علاقة سطحية ضحلة يتسنى استجلاء أبعادها بنظرة عابرة، فهي علاقة إشكالية التباسية في المقام الأول. وتسعى هذه الدراسة إلى مقاربة جانبين مهمين من جوانب هذه العلاقة، يتمثلان في: الوظائف الحلمية والتقنيات الفنية.

الوظائف الحلمية:

تود هذه الدراسة من منطلق منهجي أن تقصر اهتمامها على الوظائف الحلمية التي ترتبط مباشرة بالطرف الآخر من العلاقة الإشكالية، أي الواقع؛ منعاً لتشعب الموضوع وامتداده خارج النطاق المقرر، فللحلم كما هو معروف وظائف كثيرة شغلت بها حقول وتخصصات معرفية متنوعة، مما لا وجه للخوض فيه ههنا. ويمكن ـ ضمن النطاق المقرر ـ الوقوف على الوظائف الحلمية الآتيه:

١ – كشف الواقع النفسي: من الثابت المقرر في الدراسات النفسية أنّ للأحلام وظيفة كبرى تتمثل في الكشف عن مكنونات النفس البشرية وأحاسيسها الكامنة فيها، وبتعبير فرويد: «الأحلام تمثل تظاهرة للحياة النفسية أثناء النوم» [١٠]. وقد تكفلت البحوث

النفسية بعرض نظريات وتفصيلات متعمقة في سبيل بيان هذا، مما لا سبيل للتعرض له هنا [11].

تبتدئ الرواية بحلم يكشف عن مدى شوق الراوية إلى أبيها المتوفى من ناحية، وعن إيمانها باستحالة رجوعه إليها من ناحية أخرى: « دشداشته البيضاء تومض وتختفي كآخر نجمة في الأفق، أنا خلف الوميض ألهث، وعبثاً أحاول اللحاق به، أكتشف أننا نصعد سلماً حلزونياً، يلتوي على الأسطوانة الداخلية لبرج عال يشرئب إلى سماء لا حدود لها» [12].

وفي الحلم نفسه، تجد الراوية نفسها تقول: «أنا لست أنا، وبيتي ليس ذلك البيت، خذني معك، خذني» [13]، وهذا كلام دال دلالة ظاهرة على مدى شعورها بالاغتراب عن نفسها وعن محيطها الذي تعيش فيه، وهي الدلالة التي وقفت عليها الراوية بنفسها لاحقاً:

« أخذت أجمع الأطباق والأكواب لأخذها إلى المطبخ. حين وقفت أمام المغسلة، أخذت أحدق في الماء يسيل على الصحون، بدا لي كل ذلك غريباً جداً، وتذكرت جملة قلتها لأبي ذات حلم: بيتي ليس ذلك البيت» [14]. إنّ تذكرها لكلامها في حلمها ليشير إلى إدراكها أنّ حلمها السابق هذا لم يكن سوى سبر دقيق لواقع نفسي كائن لديها.

وحين يغلب على الراوية الإحساس بالتيه والضياع، فإنها سرعان ما تشاهد الحلم الآتي:

«أسير في السكة الضيقة، وقت الغروب، أرى الأبواب الملونة عن يساري، تنزلق قدمي إلى اليمين، أتشبث بشيء ما ولا أسقط في الضواحي، أشيح بوجهي عن الهاوية، لا أرى البلح الأصفر

والأحمر، أواصل السير، تنزلق قدمي مراراً وأنا أنظر للبيوت على الجبل. أنزلق مرة أخيرة وأهوي بين أذرع النخيل بلا قرار»[١٥].

هذا الحلم ـ بما اشتمل عليه من تفصيلات و صور جزئية موحية ـ يعكس الإحساس بالضياع بما يحمله من مفارقة صارخة بين المرغوب فيه والمعيش. ففي مستوى الرغبة نجد الراوية شديدة الانجذاب إلى ماهو خير؛ لذا هي قادرة على أن تتبين ألوان الأبواب مع أن الوقت وقت الغروب، وأن تتشبث بشيء ما، وأن تشيح بوجهها عن الهاوية، وأن تواصل السير وهي تنظر للبيوت «على الجبل». لكن مستوى العيش مختلف، ففيه ـ والحديث هنا عن العيش في الحلم ـ سير في سكك ضيقة وقت الغروب، وفيه انزلاق متكرر حتى السقوط مرة أخيرة بين أذرع النخيل.

وسيطول المقام إذا ما سعى المرء إلى تتبع كل الأحلام التي ظهرت فيها وظيفة كشف الواقع النفسي لدى راوية الرواية وشخصيتها الرئيسة، فهذه الوظيفة هي أبرز الوظائف الحلمية ظهوراً في الرواية وأكثرها شيوعاً. ومع هذا، قد يحسن بنا أن نتوقف عند حلم أخير؛ لما له من دلالة مهمة في بناء الرواية وسيرورة أحداثها: «كنت أتبعه وهو يدخل الأشجار ويخرج منها بيسر، وأنا متعبة، أناديه فلا يجيب، تضاعف عدد الأشجار، وتضاعفت سرعته، ولكني ركضت، أمسكت كفه بقوة وقلت: أطلقني، فلم يلتفت، ودخل شجرة ضخمة ولم يخرج. هذه هي النهاية، هكذا كان المنام الأخير الذي لم يعد أخيراً»[١٦].

الحلم هنا حاكٍ عن عدم قدرة الراوية على تقبل حقيقة تخلّي محبوبها عنها واتجاهه إلى امرأة غيرها وعدم قدرتها كذلك على التخلي عنه، فهي لاهثة راكضة وراءه لا لشيء إلا لتستجديه حريتها، الحرية التي

لن تكتب لها إلا بعد إمضائه هو بالموافقة [١٧].

٢- تجاوز الواقع: إذا كان الفن الروائي بعامة يتصف بأنه «بناء متخيل يعيد بناء الواقع في سلسلة متخيلة من الوقائع والصور» [١٨]، فإن إعادة بناء الواقع قضية كبيرة تستلزم التمهيد لها بتجاوز الواقع الفعلي المعيش حتى يتسنى تأسيس واقع أعيد بناؤه. تجاوز الواقع، إذن، مهمة أساسية يتكفل الفن الروائي بالقيام بها. هذا حين نتحدث عن الرواية بنحوٍ عام، أما عندما نتحدث عن رواية تقوم أساساً على «منامات» فإنّ هذه المهمة تغدو آكد وأجلى؛ وذلك لأن تجاوز الواقع وظيفة من وظائف أحلامنا المعروفة، وفي هذا قال الفيزيولوجي بورداخ:

«إن حياة النهار بأعمالها ولذاتها، بسرائها وضرائها، لا تتكرر في الحلم على الإطلاق، بل الأصدق أن الحلم إنما يهدف إلى تخليصنا من كل أولئك» [١٩].

ومرجع هذا في الحقيقة إلى أنّ «الحلم هو النتيجة لعدم الرضا، والحافز على العمل. ولكن لا يستحق الأهمية الفنية الحقيقية سوى الحلم الذي يحفز الفنان للتغلب على الواقع، ويكتشف اتجاهات المستقبل في الحياة المعاصرة» [٢٠].

يظهر تجاوز الواقع بوصفه وظيفة حلمية «أبدية» في الرواية، حين نقرأ قول الراوية:

«وحين أغمض عيني، أحلم حلمي الأبدي بلا انتهاء، أني خفيفة، أرتفع وأطير بعيداً بعيداً في سماء جد صافية وبها من الروعة ما لا يحتمل» [٢١].

وكون الحلم هنا مشتملاً على ممارسة غير منتظرة الصدور من إنسان عادي في حياته العادية، وهي ممارسة الطيران، كاشف

عن انطلاق هذا الحلم من منطلق ازدراء الواقع والنقمة عليه، مما يعني بالنتيجة الرغبة الأكيدة في تجاوزه، « فحين تنطوي أفكار الحلم على هزء وازدراء ومناقضة مرة، يتترجم هذا كله في تشكيل عجيب غريب للحلم الظاهر، في لا معقولية الحلم»[٢٢].

إنّ الراوية تظهر وعياً بضرورة أن تحافظ أحلامها على وظيفتها هذه؛ لهذا لن تبقى للأحلام أية أهمية إن هي التقت بالواقع وتماهت معه:

«ما جدوى الأحلام إن كانت تتحقق، وتمنح نفسها حق التنازل عن الرؤى البهية، وتنزل عن جوادها المحلق إلى صخور الأرض لتعرض أشياءها بلا تفاصيل ثمينة؟» [٢٣].

٣- ترجمة الأمل: إذا كان» الفنان الناضج هو الذي يستطيع أن يحوّر الحلم ويحوّله في اتجاه الحقيقة» [٢٤]، فإن الاكتفاء بتجاوز الواقع لن يكون مثالاً على نضج واضح، ما لم يترافق مع ترجمة واضحة المعالم لما يراد للواقع الجديد أن يكون عليه، أي مع ترجمة للأمل المنشود في صورة أو صور محددة لها نحو من أنحاء الصلة مع المستقبل، لا كما سيكون فعلاً، بل كما يراد له أن يكون، وبتعبير فرويد:» إن ما يظهره لنا الحلم هو المستقبل، لا كما سيتحقق، وإنما كما نتمنى أن نراه متحققاً» [٢٥].

ويؤدي الحلم في الرواية وظيفته المتمثلة في ترجمة الأمل في صورتين اثنتين من الأداء، فتارة تبرز هذه الوظيفة في مجموعة من الصور ذات الطابع الغرائبي (العجائبي) المذكّر ببعض الأمنيات الواردة قديماً في شعر الغزل العذري، وهو الطابع الذي

« تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة، تعارض قوانين الواقع التجريبي» [٢٦]. وهذا مثال بارن:

«نحلم معاً، بصوت عال، وبلا صوت، أحلاماً مستحيلة وغريبة، من قبيل الموت عشقاً أعلى الشجرة المسكونة بالجنيات الجانيات زهر الآلام، والتحول إلى نورسين صغيرين يهربان من الشاطئ إلى عرض البحر ليغرقا في تحقق كلي، وفصل الأصابع المشتبكة عن الأجساد لصنع لوحة فريدة دائمة، والغناء حتى الإغماء، والدخول معاً في الكتب والسباحة في أزرق الخرائط» [٢٧].

إن الطابع الغرائبي لهذه الصور الحلمية المتعاقبة التي وصفت بأنها « مستحيلة وغريبة»، ليس يمنع من رؤية ما وراءه من آمال وطموحات تتلخص كلها في الظفر بالمحبوب والاندماج معه في لوحة من لوحات الانسجام التام، وهذه الآمال المترجمة هي التي تتمثل فيها الوظيفة الحلمية هنا.

وتارةً أخرى، يختفي الطابع الغرائبي، أو يكاد، وتظهرصورحلمية أخرى تتولى ترجمة الأمل إلى صور هي أقرب صلةً بالواقع، وإن لم تلتقِ به تماماً.نقرأ في الرواية أن الراوية- بعد أن أفزعها صراخ أمها بعد منتصف إحدى الليالي ـ أخذت تحلم حلماً خاصاً: «حين عادني النوم المتقطع رأيت حجرة نائية في بيتنا القديم، بيت أبي، دخلتها، عتمة خفيفة، مكثت قليلاً، وحين أردت الخروج، أضيئت الحجرة فجأة، ورأيت باقة حمراء جميلة متفتحة أمامي...» [٢٨]، وهكذا يمضي هذا الحلم، راسماً بأبعاده المختلفة ترجمة لأمل الراوية بالتخلص من واقعها المرير المؤلم، دون أن تكون هذه الترجمة واضحة الغرائبية.

٤ـ التحريك الرمزي: يعرض بعض دارسي الأحلام إلى أنّ «الممتع

في الأحلام أنها تجمع بين الوعي واللاوعي، حيث تتصادم مظاهر الحياة اليومية مع حكمة العقل الباطن المخيفة. كثير من العلماء رأوا في أحلامهم حلولاً لمسائل كانوا يفكرون بها، ومن ثم أدركوا واكتشفوا حلها»[٢٩]، كما يعرضون إلى أنه «تدل سيرة حياة بعض عظماء الرجال على أنّ أحلاماً بعينها قد تكون حافزاً لاتخاذ قرارات ولإتيان أفعال مهمة»[٣٠]، ويتوصلون من خلال هذا كله وما ماثله الىأنّ « الأحلام لها كلها معنى ومدلول، فهي ذات معنى لأنها تنطوي على رسالة ليستطيع المرء أن يفهمها إذا ما كان لديه المفتاح لحل لغزها، وهي ذات مدلول لأننا لا نحلم بشيء ثانوي حتى لو عبّر عن ذاته بلغة تخفي الشيء المهم لرسالة الحلم وراء واجهة لا مضمون لها ولا معنى» [٣١].

وعلى الرغم مما في كلام فروم هنا من تعميم ينبغي ألا نطمئن إليه، فإن ما يهمنا هو أن نستخلص أنّ الأحلام تمتلك القدرة على أن تحمل لصاحبها رسالة معينةً تفيده في حل مشكلة يعانيها أو قضية تشغل باله، فتكون الأحلام بهذا محركةً صاحبها في اتجاه ما ونحو اتخاذ قرار ما، وقد يكون هذا التحريك رمزياً، غير مدلول عليه في صراحة وجلاء.

مثل هذا التحريك الرمزي يمكن للمرء أن يلحظه في الحلم الآتي:

«بعد سلسلة طويلة من الانكسارات والتعذيب المستمر، رأيتني في المنام أخلع قميصاً بيتياً لأعطيه خطيبته معتذرة لها عن طول الاستعارة، وانخلعت عن جحيمي بمعجزة...» [٣٢].

فلنلحظ هنا، ابتداءً، أن هذا الحلم جاء» بعد سلسلة طويلة من الانكسارات والتعذيب المستمر»، أي بعد أن قوي في باطن الراوية

التوق إلى الخلاص والفكاك من كل هذا الثقل النفسي.لكن، ما هذا القميص؟ وما أهميته؟ قصة القميص نقرؤها بعد قرابة ثلاثين صفحة من الكلام المتقدم، لنكتشف أنه لم يكن قميصاً عادياً كغيره من القمصان:

« قال: ماذا ترتدين؟ قلت: قميص بيتي قطني، ألح: ما لونه؟ أجبت كأنما يجب عليّ أن أجيب: زهري به ورود زرق. تنهّد، وصداها لم يخطئني أيضاً...»[٣٣].

إن هذا الحوار المقتضب بين الحبيبين ليحمل دلالة على أن القميص بات يحمل عبق العلاقة الحميمة التي تربط بينهما، فهو ليس قميصاً حسب، إنه شاهد حب، وجامع قلبين. وإذا كان هذا هكذا، فإن خلع القميص في المنام يغدو مرادفاً لترك هذا الحب. الحلم، إذن، يحرّك الراوية تحريكاً رمزياً إلى تناسي علاقتها مع محبوبها، بعد أن أصبح هذا المحبوب ذا خطيبة هي غير الراوية.

التقنيات الفنية:

لم تقنع العلاقة الإشكالية بين الحلم والواقع، في هذه الرواية، بالبقاء ضمن دائرة المضمون والمعنى حتى تجاوزتها إلى دائرة التقنيات الفنية التي لجأت المؤلفة إليها، مستعينةً بها في جعل الجانب التشكيلي الفني من روايتها وثيق الارتباط بالجانب المضموني بنحو يفيد فيه كل منهما من إمكانات الآخر، بل بنحو يندمج فيه الاثنان في وحدة إبداعية موحية ومؤثرة في آن.

ويمكن هنا أن يلاحظ نوعان من التقنيات الفنية: أما أولهما فتقنيات التداخل بين الحلم والواقع، وأما الآخر فتقنيات الانفصال بينهما. وما يأتي حديث فيه بعض التفصيل عن هذين النوعين.

١- تقنيات التداخل بين الحلم والواقع:

الدعوى المثارة هنا أن الكاتبة قد لجأت، في حديثها عن الواقع وأحداثه، إلى استعمال تقنيات فنية هي أقرب ما تكون إلى سمات الأحلام، وهذا ما سوّغ تسميتها «تقنيات التداخل بين الحلم والواقع»، ومن أهم هذه التقنيات:

أ- تقطيع السرد، فالسرد في هذه الرواية – على ضموره، كما سيأتي قريباً – يتصف بأنه متقطع الأجزاء، يتلقاه القارئ بنحو متفرق جزءاً فجزءاً، مع كون هذه الأجزاء متفاوتة فيما بينها طولاً وقصراً، وتسير سيراً زمانياً منتظماً في خط مستقيم ابتداءً من الماضي وانتهاءً إلى الحاضر. قصة «مي»، أخت الراوية، مثال بارز على هذا؛ فالقارئ يتعرف إليها في البدء طالبةً في المرحلة الثانوية متضايقة من زوج أمها [٣٤]، وتغيب عن ناظريه مدةً ليلتقي بها ثانيةً في الحفلة التي أقامتها أسرتها ابتهاجاً بنجاحها وتفوقها في الثانوية [٣٥]، ويعلم القارئ بعد هذا أنها لم تُقبل للدراسة في جامعة السلطان قابوس فاتجهت للدراسة في جامعة عجمان على نفقة أختها الراوية [٣٦]. وتختفي من ثمّ عن صفحات كثيرة من الرواية وتعود بعد سنوات من الإمارات، متغيرة الأفكار والسلوك مصرة على أن تُسمى «آيات»، باسم بطلة استشهادية فلسطينية [٣٧]، وأخر لقاء للقارئ معها هو حينما كانت أختها الراوية تسعى إلى تحذيرها من الانضمام إلى تنظيم سري وهي لا تبالي [٣٨].

إن هذا التقطيع للسرد يجعل كل جزء من أجزاء قصة«مي» واقعاً وسط أجزاء مختلفة لقصص أخرى مختلفة، وهذا ما يعطي الحديث عن الواقع ههُنا سمة الحديث عن الأحلام. قال فرويد: «إنما الحلم

بالأحرى، وفي أغلب الأحوال، أشبه بفسيفساء جمعت من قطع من أحجار شتى رُصف بعضها بجانب بعض، فانقطع الشبه بين الصور الناتجة عن ذلك وبين الأشكال الأصلية للحجارة التي اقتطعت منها هذه القطع» (٣٩).

ب- المراوحة الزمنية، إذا كان تقطيع السرد في قصة «مي» المشار إليها قد اقترن بانتظام يحكم سير الزمن، فإنّ هذا الانتظام ليس سمة مطلقة في الرواية كلها، فقد يترك مكانه لسمة أخرى هي أقرب إلى سمات الحلم، وهي سمة المراوحة الزمنية، بأن يتحرك الزمن تحركاً غير خطي مستقيم من الماضي إلى الحاضر. هذا ما يمكن للقارئ أن يلحظه في قصة «الأم شمسة» مثلاً، فأول ظهور لهذه المرأة في الرواية هو عندما روت الراوية ذهابها إلى بيتها لتعليمها الكتابة (٤٠)، وينقطع السرد هنا، ويعود بعد صفحات كثيرة ناقلاً مشهداً هو أسبق زمانياً، وهو مشهد التعارف الأول بين الراوية وهذه المرأة (٤١).

ومع أنّ مسوغات مختلفة قد تكون وراء لجوء الأدباء إلى عدم المحافظة على التسلسل الزمني في رواياتهم، فبلزاك مثلاً استعاض عن هذا التسلسل بما سماه « الزمن الاجتماعي»، وقال مدافعاً عن فكرته هذه: «لا يوجد في العالم شيء يتألف من كتلة واحدة، بل كل شيء فيه يبدو على شكل فسيفساء» (٤٢)، بيد أنّ ما يعنينا، في المقام الأول هنا، هو كون المراوحة الزمنية سمة من سمات الأحلام، ففيها « قد يتعرض تسلسل الأحداث أيضاً لقلب، فإذا بالمقدمات أو العلل يأتي ترتيبها بعد النتائج أو المعلولات» (٤٣). ومعنى هذا أن السرد في قصة الأم شمسة وأمثالها، وإن كان

سرداً للواقع والتفصيلات المرتبطة به، غير أن تقنية المراوحة الزمنية قد تكفلت بجعل هذا الواقع يبدو حلمياً، لكونها سمة حلمية في الأساس.

ج- تبادل الضمائر أماكنها، من دأب الراوية أن تتحدث عن نفسها مستعملة ضمير المتكلم في معظم صفحات الرواية، وهذا هو المنتظر منها ما دامت هي الشخصية الرئيسة الأولى فيها. بيد أنّ الملاحظ أنها خالفت ما دأبت عليه عندما صورت لنا حالتها حين تشنجت وفقدت الوعي، فظنها أهلها مسكونة بالجن، فهنا استعملت ضمير الغائب في الحديث عن نفسها:
«أسفل السرير وجدوها ملقاة، فمنها مزرقّ مزبد، عيناها زائغتان، ذهلت أمها وأخذت ترتجف بجانبها...»[٤٤].
ثم لماّ تحسنت حالتها، عاد ضمير المتكلم:
« وحين عدتُ بعد أمد، كانت غمة التشنج والصد قد انجلت، وثقوب حاجز العلاقات مع البشر قد رتقت، ولكن الجني المارد لم يخرج من قمقم روحي، وما سكنها حتى ماجت بالسر خفق جناح اليأس بلا سكون»[٤٥].

وهكذا كانت الحال أيضاً حين أوغلت الراوية مع حبيبها في أحلامهما المحلقة في آفاق وردية بعيدة، فقد غاب ضمير المتكلم:
«حلما بالبلدان التي سيزورانها على جواد اللهفة، بكل المقاهي التي ستعرفهما بالمطارات التي سيقفان فيها مشتبكي الأيدي»[٤٦].
وإذا أراد المرء أن يتوقف قليلاً إزاء هذا التبادل الواضح لأماكن الضمائر، فإن عليه أن يلحظ في البدء أنّ « التمييز بين صيغ

الضمائر الثلاثة يفقد في الرواية كثيراً من الصلابة التي يمكن أن يتحلى بها في الحياة اليومية، فالضمائر الثلاثة هي على اتصال متبادل»[٤٧]. ومع هذا، قد لا يكون من المجازفة أن تربط القضية بالتمييز الذي ذكره الشكلاني الروسي توما تشفسكي بين نمطين من السرد، هما: السرد الذاتي والسرد الموضوعي[٤٨]، فالسرد يكون ذاتياً عندما تلحظ الحوادث والأشياء من منظور ذات معينة تكون قريبة منها جميعاً، بحيث لا يتعرف القارئ هذه الحوادث والأشياء إلا بعيني هذه الذات القريبة. وأجلى ما يتحقق هذا حين يكون السرد بضمير المتكلم، فهذه الطريقة» تجعل القارئ يعتقد - في كثير من الأحيان- أن هذه القصة المروية ليست إلا تجربة ذاتية لمؤلفها، وأن أحداثها قد وقعت له فعلاً، وخاصة إذا نجح المؤلف في إيهام القارئ بواقعيتها»[٤٩]. وفي المقابل، يكون السرد موضوعياً عندما تتم المحافظة على مسافة معينة بين الأشياء والحوادث من جهة، والذات من جهة أخرى، فيبدو كل شيء كما هو عليه في الواقع، بعيداً عن الذات. ويتكفل استعمال ضمير الغائب بهذا خير تكفل.

إنّ حضور الذات القريبة في السرد الذاتي يقتضي افتراض الوضوح في رؤية الحوادث والأشياء، كما أنّ غيابها في السرد الموضوعي قد يقتضي افتراض عدم الوضوح، بل الإبهام أحياناً. وهنا نصل إلى سمة مهمة من سمات الأحلام، وهي السمة تتلخص في قول فرويد: «هناك أحلام واضحة وضوح أحداث الحياة الواقعية، بل واضحة إلى حد نحتاج معه، حتى بعد يقظتنا، إلى بعض الوقت لكي ندرك أن الأمر لم يكن إلا حلماً. وهناك غيرها واهنة أشد الوهن، مطموسة، مشوشة. بل من الأحلام ما يكون بعض أجزائه

في منتهى الوضوح أحياناً، بينما بعضها الآخر مبهم إلى حد الاستغلاق» (٥٠).

وبناءً على ما تقدم، لا يكون تبادل الضمائر أماكنها ضرباً من ضروب التفنن اللفظي أو التزويق الكلامي المجرد، فهو تقنية من التقنيات المهمة التي أسهمت في التداخل بين الحلم والواقع.

د- التزامن الحسي أوتراسل الحواس أو تجاويبها، وهذا يمكن تعريفه بأنه « تداعي إحساسات منتمية إلى سجلّات حسية مختلفة» (٥١)، أو بعبارة أوضح، هو « ربط الإدراكات الحسية الناشئة عن أحساسين أو أكثر، وأشيعها بين الأدباء ربط السمع بالبصر» (٥٢).

ومع أنّ « هذه الخاصة تعدّ من الناحية الفيزيولوجية، شأنها شأن عمى الألوان بالنسبة للأخضر والأحمر، من مخلفات مرحلة سابقة كان فيها الجهاز الحسي للإنسان غير قادر نسبياً على التفريق بين الإحساسات» (٥٣)، فإن الأدباء اتخذوا ويتخذون منها تقنية فنية مهمة تعينهم على إبراز الجدة في رؤاهم إلى الأشياء المألوفة، ومشاعرهم إزاءها، إضافة إلى إدهاش القارئ واجتذابه بواسطة غرابة الصور التي يتلقاها.

لقد لجأت الرواية إلى استعمال هذه التقنية في مواضع عدة، منها:

- « كرّت شهور لا أرى غير الصوت» (٥٤).
- « رأيت صوته واضحاً» (٥٥).
- « البدايات حلم، والنهايات؟ حلم آخر بطعم آخر» (٥٦).

وهذه التقنية، بما فيها من خلط لمعطيات الحواس المختلفة وتبادل لمواقعها، تذكّرنا بالأحلام، وتسهم من ثمّ في التداخل بينها وبين الواقع، ففي الأحلام «نشاهد بوجه خاص صوراً

بصرية، قد تصاحبها أحياناً عواطف وأفكار وانطباعات متأتية من حواس أخرى غير البصر» [٥٧].

هـ- ضمور السرد، إذا كنا « نتفق جميعاً على أن ركن الرواية الرئيس هو السرد القصصي» [٥٨]، فقد يبدو للوهلة الأولى من الغريب أن يكون السرد ضامراً وتكون حركته حركة بطيئة غير نشطة في أية رواية من الروايات. لكن هذه الغرابة سرعان ما تتقشع وتزول إذا ما أخذنا في حسباننا أنّ اللغة في عدد غير قليل من الروايات الحديثة تسعى إلى ملامسة تخوم الشعر، فهي «لم تعد لغة سرد وظيفتها الحكي، بل أصبحت لغة التركيز على الأشياء. والسبب في هذا أنها تلح على وجهة النظر وتجعلها في الصدارة، كما تلح على تقديم المشاعر والتجربة الداخلية» [٥٩].

إنّ السرد في « منامات» خافت اللون، قليل الكثافة، تستعيض الرواية عنه بالإمعان في الغور في عالم الأحلام واللجوء المتكرر إلى الحوار والوصف والتعبير عن المشاعر والإحساسات الداخلية، إضافة إلى سمة مهمة تسم هذه الرواية هي ميلها الواضح إلى تضمين عبارات المتصوفة . ومما يسترعي الانتباه قول الراوية:

« أقول لنفسي: فلأسرد هذه الأحداث المجنونة سرداً منطقياً، فإذا بي أكتشف ألاّ أحداث هناك، مشاعر فقط، مشاعر تختزل الحياة كلها» [٦٠].

وهذه القولة تدل دلالة واضحة على وعي لدى كاتبتها بأهمية حضور السرد فيما تكتبه، حتى لا يقال عن عملها الفني هذا: إنه «لا يشكل رواية بالمعنى الفني المتعارف عليه» [٦١]، لكن يبدو أن إخلاصها لتجربتها الداخلية ورغبتها في أن تكون صادقة فنياً

في التعبير عنها كانا أقوى من أن تكون حريصة على أن تكون كتابتها» رواية بالمعنى الفني المتعارف عليه»، هذا إذا كانت الكاتبة من الأدباء الذين يعترفون بشيء اسمه « المعنى الفني المتعارف عليه»!

لقد دعا الكاتبة حرصها الشديد على الغور النفسي الداخلي إلى أن تجعل كثيراً من صورها للواقع المعيش والأحداث الجارية في الرواية صوراً أشبه بالأحلام. نقرأ أمثلة:

ـ «لقد هوت تلكم الكلمات المعدنية محدثة دوياً هائلاً، لم ينِ يحفر داخلي بأطرافه الباردة المدببة» (٦٢).

ـ « كل صباح كأنما أخوض زبد البحر الهش إليه، وإذا لم أقل تحرقني الكلمات ببطء منتظم كأي ورقة صفراء لا حاجة لها» (٦٣).

ـ « كأن سيلاً مندفعاً هائجاً قد انبثق من أعلى الجبل وحطم من الصخور ما حطم، ووقفنا نحن أمامه بكل ضعفنا البشري. هل يوجد أمام طيننا الفاني غير الذوب في السيل العظيم؟» (٦٤).

وهذه الصور المتاخمة لعالم الحلم تبين بجلاء أن «الواقع لا يظهر للفنان مجرد عالم خارجي، بل عالماً يرتبط به الإنسان بتجارب عاطفية، وترجم في فكره على أساس من هذه التجارب» (٦٥).

وإنّ الحرص على الغور الداخلي، الذي يعود اليه السبب الرئيس في ضمور السرد، ليعني في الحقيقة الرغبة في الاتصال بسمة أساسية من سمات الحلم، فمن المعلوم مدى ارتباط الحلم بأعماق النفس البشرية، وهذه المعلومة سحيقة القدم، فقد « ذهب سقراط إلى أن الأحلام تمثل صوت الضمير، وإنه لذو أهمية كبرى أن نقيم وزناً لهذا الصوت وأن نستجيب له» (٦٦).

وفي ختام الحديث عن تقنيات التداخل بين الحلم والواقع،يجدر

القول : إنّ التقنيات المذكورة لا تدع لدى الباحث أيّ مجال للشك في انتماء الرواية إلى ذلك النوع الخاص من الكتابة القصصية المسمى «تيار الوعي»، وهو «نوع من القصص يركز فيه أساسًا على نوع من مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات» (٦٧). ولمّا كان من المعلوم أنّ «مستويات ما قبل الكلام من الوعي لا تخضع للمراقبة والسيطرة والتنظيم على نحوٍ منطقي»(٦٨)، كان من الواضح مدى الصلة الوثيقة بين هذه المستويات والأحلام؛ ذلك أنّ «معظم أحلامنا لتجمعها سمة واحدة: إنّها لا تراعي قواعد المنطق التي تحكم تفكيرنا الصاحي اليقظ»(٦٩).

وإلى هذا المنطلق نفسه، منطلق ابتعاد روايات تيار الوعي عن التنظيم المنطقي، يتسنى إرجاع التقنيات التي تقدم الحديث عنها، فهي في أساسها تجليات أو تطبيقات لتجنب ما يتطلبه المنطق الدقيق من تنظيم يتمثل في سرد منتظم الأجزاء غير متقطع، وزمن يسير سيرًا خطيًا مستقيمًا، وضمائر تأخذ مواضعها المحددة بدقة، وحواس لا تتداخل فاعلياتها.

ومثل هذا يمكن قوله عن التقنية الأخيرة – ضمور السرد– أيضًا، فالضمور هنا ما هو إلا تجلٍّ بارز من تجليات انتماء هذه الرواية إلى تيار الوعي؛ لأنّ «الحكاية الجذابة التي يلهث وراء حلّها القارئ ليست أساسًا في رواية التيار، فالوعي كثيرًا ما يستقل عن الأحداث، بمعنى أنّ الأحداث الخارجية، وإن كانت هي التي توجهه أحيانًا، إلا أنه سرعان ما يستقل عنها ويفقد الرابطة المباشرة معها»(٧٠).

٢-تقنيات الانفصال:

إذا كانت الرواية قد لجأت إلى مجموعة من التقنيات الفنية لتظهر بها التداخل بين الحلم والواقع كما مضى، فقد لجأت بإزاء هذا إلى تقنيات أخرى لتظهر بها الانفصال بينهما. ولما كان حضور التداخل أقوى وأبرز من حضور الانفصال في الرواية، كان من الطّبعي المتوقع أن تكون تقنيات الانفصال أخفت صوتاً وأوهن ظهوراً من تقنيات التداخل، ومع هذا فلا ينبغي إغفالها من الذكر. قد تلجأ الراوية إلى التصريح المباشر بوجود حلم ما، بأن تقول «رأيت فيما يرى النائم» (٧١)، أو تقول: «في مناماتي»(٧٢)، أو تقول: رأيت في المنام» (٧٣)، بيد أنّ هذا لا يكون دائماً، وعندئذ تبرز أهمية التقنيات الفنية والحيل الأسلوبية الكاشفة عن وجود حلم ما، ومن ذلك:

أ- التناقض، وهو قد يكون صريحاً بأن تذكر الرواية الشيء ونقيضه معاً، فتقول مثلاً:»يمسّ ورق الشجر أقدامنا ولا يمسّ» (٧٤)، وقد يكون غير صريح، بأن تذكر الرواية أحد الشيئين فقط، لكن القارئ يفهم النقيض من السياق، فيكتشف أن ثمة تناقضاً، ومن أبرز الأمثلة على هذا قولها:

«طبق من الكعك بيننا، وأصرّ أن يطعمني بيده، وأكلت، لم أعرف أن الكعك مسموم وأني مقتولة لا محالة، وهذا لم يكن مناماً. في المنام لم أمت، أكلت أصابع ومزق ملابس ودم، ولم أمت»(٧٥).

الراوية هنا تصرّ على إقناع قارئها بأنّ هذا المشهد الذي ترويه له «لم يكن مناماً»، أي أنه كان واقعاً، مع أنّ القارئ لا يحتاج إلى عميق فطنة ليدرك أنه لو كان واقعاً لكانت الراوية قد ماتت مسمومة، وهذا يتناقض مع كونه حية تروي له ما جرى. التناقض

بنوعيه، إذن، يدل دلالة قاطعة على وجود حلم في البين؛ لاستحالة التناقض في الواقع.

ب- المبالغة، وهي عندما تكون مجاوزةً حد المعقول أو المألوف في الواقع، تحمل معها دلالتها على أنّ الحديث ليس عن الواقع، وإنما هو عن حلم. مثل هذه المبالغة تنتشر في الرواية انتشاراً واضحاً، وهذان مثالان واضحان:

- «فأبكي وتنهمر دموعي كمطر، تتكاثف وتسيل على السلالم، أسمع ارتطام تدفقها بأحجار السلالم ثم صوت اندفاعها كسيل هادر» (٧٦).

- «في أعلى الشجرة التي ارتفاعها سبعون ذراعاً وعرضها سبعون ذراعاً، كنّا» (٧٧).

جـ - الخيال الابتكاري (Creative Imagination)، وهو ذلك النوع من الخيال الذي «يختار عناصره من بين التجارب السالفة، ويؤلفها مجموعة جديدة» (٧٨)، وتتمثل فاعليته البارزة في قدرته على تجميع أجزاء وعناصر مختلفة، من مناشيء شتى وأصول متنوعة قد يكون لها وجود متحقق خارجًا، لكنه حين يجمعها يبتكر منها شيئًا جديدًا غريبًا لا صلة له بالواقع . نقرأ في الرواية :ا

«أخذت حيوانات غريبة تندفع باتجاهي، هابطةً من أعلى السلالم: تنانين تنفث دخاناً أسود، حمر بآذان أرانب وردية، وصقور بأقدام بشرية، زرافات بلا رقاب، ورقاب بلا رؤوس» (٧٩).

إن فاعلية الخيال الابتكاري في الصور المذكورة التي لا صلة لها بالواقع لتوضح بجلاء أنّها لا تستمد مرجعيتها إلا من عالم الأحلام؛ ذلك أنّ «جميع المواقف التي تعرضها علينا أحلامنا ليست شيئًا آخر سوى نسخ، مزيدة ومعاد فيها النظر على نطاق

واسع، عن بعض من تلك الذكريات المؤثرة في النفس . ومن النادر، على العكس من ذلك، أن يقدم لنا الحلم صورة صادقة وطبق الأصل عن مشهد من مشاهد حياة اليقظة»[٨٠].

الخاتمة:

حاولت هذه الدراسة أن تقرأ رواية الأديبة العمانية جوخة الحارثي «منامات»، من منطلق يجأر به مفتاحها الأول، وهو عنوانها، فسعت إلى تتبّع طبيعة العلاقة الإشكالية التي تربط هذه «المنامات» بالواقع المفترض في الرواية نفسها .

كانت البدأة بمحاولة الوقوف على أهم الوظائف الحلمية ذوات الصلة بالواقع، وهي الوظائف المتمثلة في : كشف الواقع النفسي، وتجاوز الواقع، وترجمة الأمل، والتحريك الرمزي . وقد خلصت الدراسة إلى أنّ للأحلام موقعها المهم في التعامل مع الواقع الذي تعيشه الشخصية الرئيسة في الرواية داخليًا وخارجيًا، فالأحلام تكشف الواقع الداخلي النفسي لديها، وتتجاوز هذا الواقع مع مثيله الواقع الخارجي أيضًا، وتسعى إلى ترجمة الأمل وإبرازه في صور مختلفة، منها ما هو غرائبي الطابع ومنها ما ليس كذلك. بل تذهب الأحلام إلى أبعد من هذا كله، حين تسعى إلى تحريك صاحبتها تحريكًا رمزيًا باتجاه الخلاص.

ثم اتخذت الدراسة لنفسها شأوًا آخر، حين ذهبت إلى أنّ إشكالية العلاقة بين الحلم والواقع في الرواية تتمثل – إلى جانب المضمون والرؤية– في الجانب الفني التشكيلي أيضًا، ويتمثل هذا في أنواع التقنيات الفنية المستعملة . وهنا قسمت الدراسة الحديث قسمين : فالقسم الأول تناول تقنيات التداخل بين الحلم والواقع، وقد انتهى

إلى أنّ هذه الرواية هي من روايات «تيار الوعي»، وانتماؤها إلى هذا التيار جعلها قادرة على استثمار مجموعة من تقنياته استثمارًا مؤديًا إلى إبراز مدى التداخل الكبير بين الحلم والواقع.

أمّا القسم الآخر، فتناول تقنيات الانفصال بين الحلم والواقع، ولاحظت الدراسة أنّ هذه التقنيات أقلّ ظهورًا في الرواية من تقنيات التداخل، وما هذا سوى إبراز لحقيقة كون حرص الرواية على التداخل أشد وأقوى من سواه.

الهوامش والمراجع:

(١)- جوخة الحارثي: منامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٤م.
(٢) ـ دريد يحيى الخواجة: تخامر الواقع والحلم في بنية القصيرة العربية، دار المعارف، حمص ١٩٩٣، ص١١٨. جاءت الفقرة المنقولة في سياق تعليق المؤلف على اختلاط الحلم والواقع في مجموعة» الآس الجميل» لعادل أبو شنب.
(٣) ـ منامات، ص٣٣.
(٤) ـ منامات، ص٣٤.
(٥) ـ منامات، ص٣٢.
(٦) ـ منامات، ص١٠٨.
(٧) ـ منامات، ص٦٦.
(٨) ـ منامات، ص٨.
(٩) ـ منامات، ص٩.
(١٠) ـسيغموند فرويد: نظرية الأحلام، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٠، ص١١.
(١١) ـ يمكن في هذا الصدد الرجوع مثلاً إلى:
ـ سيغموند فرويد: المرجع السابق، ص ٤٥ـ٦٠.
ـ سيغموند فرويد: الهذيان والأحلام في الفن، ترجمة جورج طرابيشي، ط٣، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٦، ص٤٦ـ٧١.
ـ سيغموند فرويد: الحلم وتأويله، ترجمة جورج طرابيشي، ط٥، دار الطليعة، بيروت١٩٩٣، ص ١٧-٥٣.
ـ إريش فروم: الحكايات والأساطير والأحلام، ترجمة صلاح حاتم، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٠، ص٢٧-١٤٣.
(١٢) ـ منامات، ص٥
(١٣)ـ منامات، ص٦
(١٤)ـ منامات، ص٢٧
(١٥)ـ منامات، ص٩٢.
(١٦)ـ منامات، ص ١٠٨.
(١٧)ـ يشار هنا إلى أن عبدالله الريامي في مقالته:» منامات لجوخة الحارثي، نقلة أولى لتأسيس رواية مفتقدة في عمان ومقاربة كابوسية للحب والفقد» (صحيفة القدس العربي بتاريخ ٢٣/٩/٢٠٠٤م) اتخذ من شخصية هذا المحبوب داعياً إلى الذهاب إلى أن « الكتابة هنا تسعى لأن تكون على خط المواجهة مع القبح والقهر. تقدم الكاتبة شهادة قاسية في واقعيتها لنموذج الرجل في مجتمعها». ومن الواضح أن هذا الكلام – بجعله هذه الشخصية نموذجاً للرجل في المجتمع ـ قد جعل لهذه الشخصية من الامتداد الدلالي ما لا قبل لها به، لا سيما حين نلاحظ شخصية أخرى وردت في الرواية هي شخصية الأب التي تكاد تتباين معها في كل صفاتها.
(١٨)ـ فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، مؤسسة عيبال، قبرص ١٩٩٢م، ص٣٧٢.
(١٩) ـ سميرة قمري: الحلم والرؤيا في الفلسفة والعلم والدين، دار الحوار، اللاذقية، د.ت، ص ١٥٤ـ١٥٥.
(٢٠)ـ ي.جي. ياكوفليف:» حول الطبيعة الانفعالية والعقلانية للإبداع الفني»، في: محمد سعيد مضية (مترجم): البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، دارابن رشد، عمّان ١٩٨٦، ص٥٤.

(٢١)ـ منامات، ص١٨.
(٢٢)ـ سيغموند فرويد: الهذيان والأحلام في الفن، ص٩٣.
(٢٣)ـ منامات، ص ٧٥.
(٢٤) ـ برنار دي فوتو: عالم القصة، ترجمة محمد مصطفى هدارة، عالم الكتب، القاهرة١٩٦٩، ص ٤٧ – ٤٨.
(٢٥)ـ سيغموند فرويد: الحلم وتأويله، ص٥٩.
(٢٦)ـ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٥، ص ١٤٦.
(٢٧)ـ منامات، ص٩٨ـ٩٩.
(٢٨)ـ منامات، ص٧٤.
(٢٩)ـ جون كيهو: العقل الباطن، ترجمة مصطفى دليلة، دار الحوار، اللاذقية ٢٠٠١، ص ٧٢.
(٣٠)ـ سيغموند فرويد: الهذيان والأحلام في الفن، ص٦٣.
(٣١)ـ إريش فروم: الحكايات والأساطير والأحلام، ص٢٧.
(٣٢)ـ منامات، ص٨.
(٣٣)– منامات، ص٣٧
(٣٤)ـ منامات، ص١٨.
(٣٥)ـ منامات، ص٢٦.
(٣٦)ـ منامات، ص٤٤.
(٣٧)ـ منامات، ص٨٨.
(٣٨) ـ منامات، ص١١٠.
(٣٩)ـ سيغموند فرويد: نظرية الأحلام، ص ١٣١.
(٤٠)ـ منامات، ص ١٤.
(٤١)ـ منامات، ص٥٦
(٤٢)– رولان بورنوف وريال أوئيليه: عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩١م، ص١٢٠.
(٤٣)– سيغموند فرويد: نظرية الأحلام، ص١٢٩.
(٤٤)– منامات، ص٣٩.
(٤٥)– منامات، ص٤٢.
(٤٦)– منامات، ص٧٥.
(٤٧)– ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط٣، منشورات عويدات، باريس وبيروت ١٩٨٦م، ص٦٤.
(٤٨)– يُنظر في هذا: حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٣م، ص٤٦؛ وأيضاً: خوسيه إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة ١٩٩٢م، ص٢٦٩–٢٧٠.
(٤٩)– عزيزة مريدن: القصة والرواية، دار الفكر، دمشق ١٩٨٠م، ص٤٥.
(٥٠)– سيغموند فرويد: نظرية الأحلام، ص١٥.
(٥١)– جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٦م ص١٢٤.
(٥٢)– رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية، بيروت ١٩٨٧م، ص٨٦.

(٥٣)ـ المرجع نفسه، والصفحة نفسها.
(٥٤)– منامات، ص٩٨.
(٥٥)– منامات، ص١٠٨.
(٥٦)– المصدر والصفحة.
(٥٧)– سيغموند فرويد: نظرية الأحلام، ص١٤.
(٥٨)– إ.م.فورستر: أركان الرواية، ترجمة موسى عاصي، جروس برس، طرابلس، لبنان١٩٩٤، ص٢٣.
(٥٩)– نبيلة إبراهيم: فن القص، في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ص٢٤٥.
(٦٠)– منامات ، ص ٧٨ .
(٦١)– رويترز:»جوخة الحارثي تنسج الأحلام بلاغياً في روايتها منامات»، صحيفة الوطن، مسقط، ٢٠٠٤/٧/١٨م، ص٢١.
(٦٢)– منامات، ص١٠.
(٦٣)– منامات، ص١٥.
(٦٤)– منامات، ص٢١.
(٦٥)– سافو ستيانوف:»نظرية الانعكاس والفنون»، في: محمد سعيد مضية (مترجم): البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ص١١٨.
(٦٦)– إريش فروم: الحكايات والأساطير والأحلام، ص ٨٩.
(٦٧)– روبرت همفري: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار غريب، القاهرة ٢٠٠٠، ص ٢٧.
(٦٨)– المرجع نفسه، ص ٢٤.
(٦٩)– إريش فروم: الحكايات والأساطير والأحلام، ص ١٢.
(٧٠)– محمود غنايم : تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، ط٢، دار الجيل ودار الهدى، بيروت والقاهرة ١٩٩٣، ص٣٩.
(٧١)– منامات، ص٥١.
(٧٢)– منامات، ص٦١.
(٧٣)– منامات، ص٦٣.
(٧٤)– منامات، ص٣٥.
(٧٥)– منامات، ص١٠٨.
(٧٦)– منامات، ص٥.
(٧٧)– منامات، ص٣٥.
(٧٨)– أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ط٩، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٨٥، ص٢١٤.
(٧٩)– منامات، ص٦.
(٨٠)– فرويد : الحلم وتأويله، ص٣٩.

التجــاوز
فـي روايـات عُـمـانـيـة مُعـاصـرة

تـوطـئــة:

يستمد «التجاوز» المأخوذ في عنوان هذه الدراسة دلالته من معناه اللغوي الذي هو من التعدي والتخطي، فيقال: «جازه يجوزه إذا تعداه وعَبَر عليه» [١]، ويرتبط مفهومه أيضًا بالمذهب الفلسفي المعروف بـ «التجاوزية» أو «التعالي» أو «الترانسندنتالية» (Transcendentalism)، وهو الذي ذهب إليه جمع من الفلاسفة أبرزهم كانط (Kant)، «وقوامه أنَّ معرفة الحقيقة لا تستمد من الخبرة أو التجربة، بل من مصادر حدسية أو روحية تتجاوز حدود التجربة الموضوعية وتعلو عليها» [٢]. ومرجع هذين – المعنى اللغوي والاصطلاحي الفلسفي – إلى حقيقة واحدة كبيرة، هي الإيمان بقدرة الإنسان على الفعل والتغيير، وبقدرة الفن والأدب على تخطي الواقع المعيش وتجاوزه إلى غيره، مما قد يكون متصفًا بأنَّه أفضل وأجدى، خلافًا للفكرة القائلة: «إنّ مما هو صبياني التفكير بأنَّ الفنان يستطيع أن يخترع أو يستطيع أن يخلق؛ فالشيء الوحيد الذي يستطيع كاتبٌ أن يفعله هو أن يصغي إلى الحياة، أن ينحني فوقها باهتمام، أن يراقبها، أن يسجلها» [٣]. نعم الكاتب يصغي إلى الحياة ويهتم بها، لكنّه لا يكتفي بتسجيلها مثلما هي كائنة ومتحققة، وإلاّ ما كان أديبًا مبدعًا حقيقيًا. إنّه يراقب الواقع ويسجله ليتخذه منطلقًا له إلى واقع مختلف، ربما يكون أقرب إلى الأحلام، لكنّه يظل رافعًا شعار الاختلاف

والمغايرة لما هو موجود فعلاً، وهذا ما يَسِمه بـ «التجاوز» الذي نتحدث عنه هنا.

ولمّا كان استقصاء كل الروايات العُمانية بالبحث خارجًا عن قدرة دراسة وجيزة كهذه، فإنَّ الدراسة تختار التوقف عند الروايات الآتية بوصفها نماذج:

١- الشيخ، لسعود المظفر، وقد صدرت سنة ١٩٩١م.

٢- شارع الفراهيدي، لمبارك العامري، صدرت سنة ١٩٩٧م.

٣- المعلّقة الأخيرة، لحسين العبري، صدرت سنة ٢٠٠٦م.

إنَّ هذه المدة الزمنية الممتدة خمس عشرة سنة بين الروايتين الأولى والأخيرة من هذه النماذج المختارة، لتكشف عن حضور مستمر ومتواصل لظاهرة «التجاوز» في الرواية العُمانية الحديثة. ثم إنَّ هذا الاستمرار ليس يعني النسخ وتكرار التجارب بالضرورة، فلكل تجربة خصوصيتها وطبيعتها المميزة، وزاوية النظر والمعالجة تتفاوت من رواية إلى أخرى، ولعلّ هذا ما دعا هذه الدراسة إلى اختيار هذه الروايات دون سواها.

في الرواية الأولى، «الشيخ»، يعرّفنا سعود المظفر بـ «الشيخ سليمان»، الهرم الستيني الثري الذي عاش وحيدًا بعد فقده أسرته في حادث أليم، منتظرًا انطفاء جذوة حياته الرتيبة الباردة، لولا أنَّ قَدَرًا ما جعله يتعرّف بشابة متأججة بالحياة، في الثامنة عشرة من عمرها، تدعى «سلمى». فقد استطاعت سلمى هذه، في مدة زمنية وجيزة، أن تجعل الشيخ يغيّر نظرته إلى الحياة، فيبصر ما فيها من مباهج وصنوف جمال ومتعة، وهذا ما عبّر عنه بقوله: «وأنتِ، ستفتحين أبوابًا كانت مغلقة!» (٤).

لقد دعاه تعلّقه الشديد بسلمى إلى أن يسعى بقوة إلى «تجاوز»

مقتضيات عمره وصحته، وإذا به ينكب انكبابًا مفرطًا على لذائذ الحياة ومتعها الحسية، ولاسيما الجنسية منها، وكأنّه بهذا يسعى إلى إرجاع حركة الزمن إلى الوراء؛ ليعوّض كل الخواء الذي اتسمت به حياته سنوات طويلة قضاها محرومًا من المرأة والحنان الإنساني الصادق. بيد أنَّ مغامراته المفرطة هذه عادت بتأثير سلبي خطير في صحته، وقادته في النتيجة إلى الوقوع في أحضان الموت الذي كان يهرب منه.

وإذا كان «التجاوز» في «الشيخ» ذا منحى حسي جسدي في المقام الأول، فهو في «شارع الفراهيدي» ذو منحى فني روحي، يتمثل في تعلّق «غيلان» الشديد بالفن التشكيلي، ذلك التعلّق الذي دعاه إلى أن «يتجاوز» تخصصه العلمي المتمثل في الهندسة ويفكر في التفرغ لفنه، هاتفًا: «فشلت الهندسة يا دكتور سقراط، وانتصر الفن» [٥].

لقد سيطر التعلق بالفن على غيلان سيطرة طاغية، دعته إلى القيام بمجموعة من الخطوات الكبيرة التي اقتضت شجاعة واستعدادًا نفسيين كبيرين، كقيامه مثلاً بتحويل المكتب الهندسي الذي كان أبوه قبل موته قد كافأه به إلى (جاليري) للرسم، بيد أنَّ هذه الخطوات لم تكن كفيلة بتحقيق حلمه على النحو الذي حلم به وأراده.

وفي «المعلّقة الأخيرة» يكتسب «التجاوز» منحى جديدًا مختلفًا، هو أقرب ما يكون إلى المنحى الفلسفي التأملي. ففي الرواية نقابل «عبد الله بن محمد»، ونجده إنسانًا عاديًا، أو أدنى منه، تتغير الحياة من حوله وهو لا يتغير: «بالطبع تغيّرت أشياء أخرى كثيرة مع الوقت، لكن ذلك ظل دائمًا بعيدًا عن عبدالله» [٦].

لكن، يبدو أنّه لم يكن مقدّرًا لعبد الله هذا أن يظل محتفظًا بسلبيته المفرطة هذه على الدوام، فسرعان ما برزت في حياته قضية دعته إلى أن يعيد نظرًا في موقفه عن الحياة كلها، و«يتجاوز» موقفه السلبي المعهود إلى موقف فعلي، أيًا كان نوعه. وما هذه القضية سوى تكرر ظهور حبال على شكل مشانق على بعض الجسور، دون أن يعرف الناس الفاعل أو أن يفهموا غرضه من فعله الغريب هذا، فقد أثّرت هذه القضية في عبد الله التأثير الذي لم يكن له مثيل لدى الآخرين، وقادته إلى مجاهل انتهت بشنقه نفسه.

إنَّ هذا الاختلاف بين الروايات المدروسة، في مناحيها وزوايا نظرها، لا ينفي وجود محاور مشتركة «للتجاوز» فيها. وهذه المحاور منها ما يرتبط أساسًا بالجانب المضموني، ومنها ما ارتباطه الأساس هو بالجانب الفني التشكيلي، مع وضوح أنَّ الفصل بين هذين الجانبين إنّما هو فصل إجرائي لغرض التحليل حسب، وإلا فهما مترابطان ومتداخلان عمليًا بنحو يتعذر معه الفصل الفعلي بينهما. وفيما يأتي، تتوقف الدراسة عند مجموعة من المحاور التي ينتظمها هذان الجانبان:

الجانب الأول: محاور مضمونية للتجاوز:

١- الإحساس بضعف الواقع:

تشترك الروايات الثلاث، موضع الدراسة، في الإيحاء بحقيقة مفادها أنَّ «التجاوز» لن يجد سبيله إلى مقام التطبيق وأرض الواقع ما لم يتحسس المرء فعليًا وجوه الضعف والتخلف القائمة في واقعه المعيش، فلا «تجاوز» حقيقيًا يمكن أن يتحقق ما لم يُسبق بإدراك واعٍ حقيقي وإحساس عميق بالضعف الموجود.

هذا الإحساس يجده القارئ حاضرًا بحدة ووضوح لدى سليمان «الشيخ»، فهو يعي تمامًا ضعفه و تردي حالته، في المستويين الجسدي والنفسي، ولاسيما بعد موته زوجه وأبنائه الثلاثة بعد أن ذهبوا ضحايا حادث مفجع صدمتهم فيه شاحنة كبيرة. وقد عبّر عن شعوره بضعفه بقوله: «كانت الفاجعة ثقيلة، فأصابني الوهن والقنوط وانحناء الظهر منذ ذلك الوقت»(٧).

ويتحدّث غيلان في «شارع الفراهيدي» عن إحساسه بضعف واقعه، بطريقة معبّرة دالّة، حين يتحدث عن التخلي الاختياري عن حلم يرتبط بالمستقبل كله، نزولاً عند رغبات الآخرين واستجابةً لضغوطهم: «حين كنتُ على عتبات الجامعة بدأ الحلم يتلاشى، فتحت ضغوط عائلية اتخذت دراستي منحى آخر، وبقدرة قادر تحول التخصص من الطب إلى الهندسة المعمارية. احترمت رغبتهم وضحيت بحلمي» (٨).

وإذا كان صحيحًا أنَّ «الفن يكشف عن العلاقة بين الإنسان وجوهر الظواهر» (٩)، فإنَّ من البَدَهي المتوقع أن يكون لشدة تولّه غيلان بالفن التشكيلي أثره في عمق إدراكه للظواهر والأشياء من حوله بطريقة تختلف عن تلك التي يدركها بها الناس العاديون، ولعلّ هذا ما عناه بـ «الجنون الجميل» في قوله: « وأنا الآن على مشارف الجنون الجميل الذي تعتنقونه يا معشر الفنانين» (١٠).

وحين يكون الواقع مترعًا بالأحزان ومليئًا بالخيبات، فإنَّ زيادة الاهتمام بالفن تعني بالضرورة زيادة الاكتواء بهذا الواقع ومزيدًا من التألم بسببه، إلى أن يصل المرء إلى درجة التشبّع، فلا يطيق بعدها مزيدًا من الألم، ولا يستطيع – بالنتيجة – مواصلة اهتمامه بالفن، وهذه هي الحالة التي وصل إليها غيلان حين وجد

نفسه، في بعض المراحل، غير قادر على مزيد من الإبداع الفني تحت وطأة تتابع الآلام والأحزان: «لم أعد قادرًا على الاستمرار في الرسم، وكلّما حاولت أن أمسك الفرشاة شعرتُ بأنّ يدي ترتجف، والعرق يتصبب من بين أصابعي. قلت في نفسي: لعله شعور مؤقت ناتج عن الخيبات المتتالية...» (١١).

وفي «المعلّقة الأخيرة»، يجد القارئ عبد الله بن محمد يسعى إلى إقناع نفسه إقناعًا بأنّه لا يختلف عن الآخرين في شيء: «عاش عبدالله بن محمد حياته كالآخرين. لم يكن يستطيع أن يفكّر أنّه مختلف بطريقة ما عن الذين من حوله. وحين كان مضطرًا أن يكون مع عدد من الأشخاص، في حفلة أو في وليمة، فإنّه كان لا يجد مبررًا يخرجه عن سياق هؤلاء البشر الذين يحملون رؤوسهم على أكتافهم ويسيرون بأرجلهم المنتصبة ويلوّحون بأيديهم إلى الأمام وإلى الوراء» (١٢).

لكنّ هذا لا يعني عدم إدراكه لوجوه الضعف المختلفة في واقعه: فقد كان يعيش منذ عشرين سنة في بيت صغير مستأجر لا يعتني به صاحبه، ويقع في منطقة مليئة بالأحراش في مسقط، ولم تتحسن درجته الوظيفية كثيرًا على الرغم من سنوات عمله الطويلة، ولم تكن لديه القدرة على التصالح مع الآخرين والاندماج في الحياة الاجتماعية والعملية من حوله. كان، إذن، يدرك كل هذا الضعف الذي يوجد في حياته، لكنّه كان لا يريد أن يترك لنفسه الفرصة لتعبّر كما تريد؛ كي لا ينزع الآخرون: «لم يكن يحب أن يزعج الآخرين بأي طريقة كانت، حتى لو كان هذا حقًا من حقوقه. فقد تعلّم، أو هكذا كان يبرر الأمر داخله، أنّه كلما كان

بعيدًا عن الآخرين ويعيدًا عن مشاكلهم مضت الحياة أكثر سلاسة ويسرًا» (١٣).

٢- بروز روح التحدي:

ليس يكفي في سبيل تحقيق «التجاون» أن يشعر المرء بما في واقعه من ضعف، بل لابد أن يكون قادرًا على تحدي ذلك الضعف والوقوف في وجهه، أي أن يكون بطلاً حقيقيًا، و«أولئك الأبطال هم حقيقة، إنّهم موجودون في الأدب، الأبطال الذين لا يرغبون في أن يكونوا فريسة القدر، الذين يحاولون أن يؤثروا فيه، الذين لديهم الشجاعة لأن يجعلوا من أنفسهم عاملاً رئيسًا في وجودهم» (١٤).
حاول «الشيخ» أن يكون واحدًا من أولئك الأبطال، فظهور سلمى في حياته جعله يستشعر التحدي لكل أنواع ضعفه المادية والمعنوية: «شعر أنَّ بصره زاد قوة، وأنّ أعوام الركود في كل جوانب حياته قد بدأت تهتن» (١٥). وإذا كنا نجده يعترف بكل وضوح بالضعف الذي اعتور حياته فيما مضى: «نفسي كانت قاحلة» (١٦)، فما ذلك إلاّ نتيجة للتجديد الذي أخذ يجده في حياته الجديدة: «أصبح الآن لي رئة جديدة، نظرتي للأشياء جديدة، أشعر أنني وُلدتُ مرة أخرى!» (١٧)

لقد بلغت شدة روح التحدي لديه درجة عالية لم يرضَ معها بأنصاف الحلول، فالتمسّك بـ «التجاون» لابد أن يكون في أتم صوره، حتى لو كان ذلك على حساب صحته وسلامته؛ فقد أمره الطبيب بالراحة وعدم الانفعال والبعد عن الشراب والملذات الجنسيّة، لكنّه لم يطق ذلك، وجعل يتطلب اللذات الحسيّة حتى في أشد حالات ضعفه ومرضه: «نعم الآن، أريدك بقوة، أريد أن أشعر

بوجودك يملأ حياتي باللذة، هيّا...»[١٨].

وإذا كانت كلمة «التحدي» غير واردة هنا بلفظها، فقد وردت في «شارع الفراهيدي» حين قال غيلان: «لقد قبلتُ التحدي منذ البداية مهادنًا خياراتي الذاتية، متجاهلاً - إلى حين - رغباتي الخاصة. كان التحدي هو الذي يدفعني للمواجهة...»[١٩].

ولم تكن حاله تختلف عن حال «الشيخ» في رفض أنصاف الحلول، فقد نصحه العم محمود - الرجل الرزين المثقف - بأن يسلك طريقًا توفيقيًا بين الهندسة المعمارية والفن التشكيلي، دون أن يضحي بأحدهما في سبيل الآخر، لاسيما مع وجود قاسم مشترك بين الاثنين، فما كان منه إلاّ أن أجابه بقوله: «لا أريد ذلك يا عم محمود، لا أريد. أود أن أتماهى في عالم الألوان، وأترك ورائي ذلك الإرث الذي حملتُه مرغمًا ونأى كاهلي به»[٢٠].

القضية هنا، إذن، ليست عجزًا عن التوفيق، وإنّما هي قضية رفض حاد له؛ بغية التمسّك بأقصى حالات التحدي.

أمّا عبدالله محمد في «المعلّقة الأخيرة» فقد كان في بدء أمره أبعد ما يمكن عن التحدي وما يرتبط به، فالرجل كان يتّسم بسلبية كبيرة وعدم مبالاة من الناحية النفسية إزاء كل مظاهر الحياة من حوله، أيًّا كان نوعها:

«كان يفعل إذن كل تلك الأشياء اليومية المعتادة من غير أن يبدو ضجرًا أو متأففًا، ومن غير أن يبدو سعيدًا أو متحفزًا؛ فالأمور كانت تسير وفق ما تسير عليه، أيًّا كانت ردة فعله عليها»[٢١].

لكن هذه الحال لم يكتب لها أن تدوم، فسرعان ما بدأ - بعد ظهور الحبال المشانق - يشعر بأنَّ ثمة تغييرًا بدأ يعتمل في داخله: «حاول لف المصرّ على رأسه فلم يستطع أن يحكم ربطته النهائية

لأنَّ تلك النظرة في المرآة أشعرته أنَّ شيئًا مهمًا كان يعتمل داخله ويدوّم ويطفو أخيرًا على سطح تفكيره. بالطبع لم يكن شيئًا في الحمام، ولا في المرآة، فلم يكن ثمة شيء مختلف هناك عن ذي قبل. لابد إذن أن يكون التغيير الحاصل كان كامنًا هناك، في داخله» [٢٢].

وما كان هذا التغيير الداخلي في الحقيقة سوى بروز روح التحدي، ذلك التحدي الذي يرفض أنصاف الحلول ويجعل صاحبه ينقاد وراءه، مهما تكن النتائج. فحين كان على الجسر اجتاحه إحساس قوي بأنَّ الناس ينتظرون منه فعل شيء ما: «لم يكن عبد الله آنذاك قادرًا على إدراك ما الذي كان يفعله حقًا. كان ذلك الجمهور الحاشد ينتظر منه شيئًا، فكان لابد له أن يفعل شيئًا» [٢٣].

فما كان منه سوى أن عمد إلى شنق نفسه بمرأى من كل ذلك الجمهور المتجمع حول الجسر الذي كان بالفعل «يحمل معنى الخلاص» [٢٤]، الخلاص بأوسع معانيه: من السلبية والتردد، ومن خيبات الواقع وتحدياته، بل من الحياة بأسرها!

٣- القَدَرية:

يتّسم «التجاون» الموجود في الروايات الثلاث موضع الدراسة بأنَّ للأقدار ومشيئتها أثرًا كبيرًا فيه، فليست كل الأحداث والقضايا والتفصيلات مما خططت له الشخوص الروائية ورتبته وفق إراداتها، فثمة أمور غير قليلة ولا ضئيلة الأثر تتحقق دون سابق تخطيط أو انتظار لها، وكأنَّ في هذا إشارة إلى أنَّالإنسان مهما سعى واجتهد في تحقيق «التجاون»، فإنّه يظل في حاجة إلى إمداد

غيبي أو تقدير علوي يعمل على تهيئة بعض المقدمات وتسهيل بعض السبل أمامه.

في «الشيخ»، حدث تعرّف سليمان بسلمى وأمها عن غير تخطيط منهم جميعًا، وأخذ التقارب النفسي بين الثلاثة يتحقق بطريقة سريعة غير مألوفة أو مرتقبة، فمن البدء وَجَدَ سليمان وسلمى نفسيهما يقولان:

– بطريقة أو بأخرى، أعدتِ إلى هذا البيت شعورًا أنثويًا دافئًا!

– وأنا، أنا أيضًا أشعر بطمأنينة قلّما أشعر بها حين أذهب لزيارة صديق أو قريب!» (٢٥)

واستغربت أم سلمى من نفسها حين انطلقت تحادث سليمان بكل صراحة وتلقائية، وهما ما يزالان في بدء تعارفهما: «آسفة، انفتح لك قلبي. الحقيقة لم أحادث رجلاً منذ زمن. أشعر أنّك ودود كأنني أعرفك منذ أمد، عذرًا على ثرثرتي!» (٢٦)

وفي «شارع الفراهيدي»، كانت الشرارة المتوهجة التي أضاءت الطريق أمام غيلان وأغرته بالسير الحثيث في طريق الفن متمثلة في كونه رسم، دونما قصد، لوحة فنية تكعيبية في الوقت الذي كان يهدف إلى صنع تصميم هندسي: «أخذت أبتعد قليلاً عن اللوحة، ثم أقترب، ثم أبتعد مرة أخرى، متأملاً إياها من مواضع مختلفة، غير مصدّق ما صنعت يداي، مأخوذًا بهذه التداخلات الغريبة. إحساس ضبابي مبهم لم تتشكل ملامحه في ذهني بعد. هل هو الفشل الذريع؟ أم هو النجاح المرتقب؟» (٢٧)

وهو يعترف بما لهذا الحديث القدري غير المخطط له ولا المتوقع من أثر كبير في حياته، فهو بشارة حقيقية ببدء مرحلة جديدة من الحياة، هي المرحلة التي ظل ينتظرها أمدًا بعيدًا، كما أنّ هذا

الحدث يعني إنهاء السير في غير الاتجاه الذي يريده صاحبه: «لقد حدث اليوم أمر فاصل سوف يشكل علامة فارقة في مسار حياتي، أمر حاسم حمل معه بذور التغيرات التي انتظرتها منذ سنوات، وأنا موقن بأنّه سيضع نهاية لمرحلة من المكابرة والسير عكس الخيارات الذاتية...» (٢٨).

ويبدي عبد الله بن محمد، في «المعلّقة الأخيرة»، غير قليل من الاستغراب حين يلاحظ أنَّ التغيير الكبير الذي حصل في داخله لم يكن بتدبير أو عناية منه، بل كان بفعل حدث خارجي غير متوقع، وربّما بدا في الظاهر هامشيًا تافهًا، وهو ظهور الحبال المشانق التي لم يعرف أحد لها تفسيرًا: «الحق أنّه لم يتغير: سيارته لم تتغير، وزوجته لم تتغير، وبيته لم يتغير، لكنّه الآن يشعر أنَّ تلك الصَدَفة التي ابتناها لنفسه كل تلك السنوات آخذة بالتصدع . ولو أنَّ الأمر كان أمرًا مهمًا وذا شأن لكان اقتنع داخله أنَّ القضية تستحق أن تتصدع صدفته بسببها، لكن أن يكون السبب شيئًا خارجيًا، شيئًا بعيدًا ومعلّقًا على الجسر، شيئًا هامشيًا بعد كل شيء، فهذا ما لا يستطيع أن يفهمه» (٢٩).

لعلّ أهم تجلٍّ لتدخل القَدَرية في الروايات الثلاث يتمثل في الموقع الخاص الذي احتلّه الموت من كل منها، ففي «الشيخ» نقرأ عن وفاة أفراد أسرة سليمان جميعهم بعد أن صدمتهم شاحنة كبيرة، وأدى به هذا إلى أن يصاب بصدمة عنيفة عبّر عنها بقوله الذي سبق نقله: «كانت الفاجعة ثقيلة، فأصابني الوهن والقنوط وانحناء الظهر منذ ذلك الوقت» (٣٠).

وإحساسه هذا بالصدمة، على شدته، هو الذي أدّى به إلى أن

يستشعر حاجته إلى شابة مثل سلمى في حياته؛ لتملأها بهجة وسعادة.
ومثل هذا ما يمكن قوله عن وفاة والد سلمى أيضًا، فقد كان لهذه الوفاة أثرها في جعلها تتمسك برجل في مثل عمره:
«أظنني بعد الآن، يصعب عليَّ البعد عنك. إنني بعد موت أبي محبطة، حياتي مملة. أظنك ستملأ كل فراغي بعد الآن» (٣١).
وتأتي بعد هذا وفاة أمها لتزيدها تمسكًا بالشيخ الذي لم تجد سواه لها مرفأ أمان واستقرار، لكنّ الأقدار لم تدعها تهنأ به، فسرعان ما وجد الموت طريقه إليه أيضًا.
ويتكرّر حضور الموت في «شارع الفراهيدي»، مختارًا أشخاصًا لهم أهميتهم الخاصة في الرؤية «التجاوزية» التي تحملها الرواية: فقد توفي والد غيلان الذي كان محبًا للشعر والشعراء، وساعد ولده ماديًا منتظرًا منه إثبات جدارته في عالم الهندسة أولاً، ثمّ في عالم الفن آخرًا. وتوفي أيضًا العم محمود الرجل المثقف صاحب المكتبة التي كانت «تنفرد ببيع أمهات الكتب في الأدب والعلوم الإنسانية» (٣٢). وثمة كذلك موت الدكتور سقراط، الفنان والمخرج المسرحي الذي كان يخطط للهجرة إلى الخارج؛ لأنّه «لم يعد قادرًا على تحمل البقاء مدة أطول وسط أناس لا يفهمونه، فالحياة الاستهلاكية هنا أخذت كل شيء، حتى الذائقة الجمالية» (٣٣)، وكأنَّ قدر مثل هذا الإنسان ألاّ يظل يعيش في هذه الدنيا التي لا تناسبه: «أمثاله لا يعمّرون طويلاً، يمرون كنسمة عليلة في حياتنا، ثم يختفون وراء الأفق» (٣٤).
وهناك أيضًا موت سناء شاكر، الشابة اللبنانية التي أصرّت على الالتحاق بالخلايا الثورية للمقاومة في جنوبي لبنان، على الرغم

من ممانعة أهلها، إلى أن استشهدت في عملية فدائية.

ويظل الموت حاضرًا بسطوته الغريبة في الرواية، يذكره الشخوص في كلامهم، ويستحضرونه في أفكارهم، هاجسًا مرعبًا، فهي ذي جلنار تقول لغيلان بعد أن ذكر الموت: «أرجوك يا غيلان، لا تردد هذا الكلام أمامي مرة أخرى، ذكر الموت يؤلمني، ارتعبتُ منه بمجرّد سماعي لذكره، أخافه وأخشاه إلى درجة الفزع، أعرف أنّه لا يمكن البرء منه، فهو النهاية الحتمية لكل حي، ولكن يجب أن تكون أنت بالذات بمنأى عنه. لا زلت (كذا) في عز شبابك وذروة عطائك، فما حاجتك للموت؟» (٣٥)

وللموت حضوره أيضًا في «المعلّقة الأخيرة»، فقد هجس عبد الله بن محمد به حين طفق يفكر في الغاية التي كان يرمي إليها صاحب المشانق الغريبة: «وإذا كان الرجل إنّما جاء ليقتل نفسه فهل سوف يساعده ويلقي به من على الجسر مربوطًا بمشنقته الغليظة؟ فهو إنّما يكون مساعدًا له في تحقيق رغبته العارمة التي شقي طويلاً لبلوغها» (٣٦).

ويبقي هاجس الموت هذا حاضرًا في ذهن عبدالله حتى اختاره لنفسه في نهاية الرواية، منتحرًا، في مشهد مؤثر بحدته وغرابته في آن: «استغرق الأمر أكثر من خمس ثوان ليصرخ أحدهم فجأة وقد شاهد الرجل وهو يقذف بنفسه في الهواء وطرف المصر الآخر حول رقبته. كان ذلك عبدالله بن محمد ذاته حاسرًا رأسه جاحظًا بعينيه متأملاً الأفق ومتدليًا من على حافة الجسر» (٣٧).

إنَّ من الجلي أنَّ للموت ارتباطًا وثيقًا بـ «التجاوز» في الروايات الثلاث، وإن تفاوت هذا الارتباط من رواية لأخرى: فَبَيْنا يكون الموت عاملاً محركًا نحو «التجاوز» وداعيًا إليه في «الشيخ»، نجده

متربصًا في «شارع الفراهيدي» بكل الشخوص الذين يفكرون في «التجاوز» أو يطمحون إليه في صورة من الصور، وهو نفسه – أي الموت – طريق «التجاوز» ووسيلته في «المعلّقة الأخيرة». وبالنتيجة فإنَّ الموت يمنح «التجاوز» معنى رحبًا فسيحًا يتخطى هذه الحياة الدنيا، وكأنَّ هذا المعنى لا يعرف حدودًا ثابتة يتوقف عندها.

٤- المركزية:

لن يأخذ «التجاوز» مجراه الصحيح، ولن يصل إلى هدفه الأخير إن عَدَّه المرء أمرًا هامشيًا في حياته، فلابد من إعطائه أهميته ومجاله الكاملين في الحياة، بل لابد أن يُتخذ مركزًا تدور حوله سائر أهداف الحياة وغاياتها.

يجد القارئ هذا التصور حاضرًا في ذهن «الشيخ» الذي يجعل من سلمى مركزًا وحيدًا لحياته الباقية كلّها، وهذا ما يوضحه في مواضع مختلفة، من قبيل:

– «أنتِ الآن بالنسبة لي كل عمري الباقي، أجل، كل حياتي الباقية المضيئة بنظراتك وابتساماتك» (٣٨).

– «لا تجعلي قلبي ينتظر طويلاً، لا تعتمي بقية أيامي. أنا بدونك عدم، سلمى، أتسمعين؟» (٣٩).

– «سلمى، أين أنت؟ لا أستطيع أن أعيش دونك. حياتي لا معنى لها، أنت كل شيء» (٤٠).

إنَّ هذه العبارات، وإنْ جاءت أساسًا لتكشف عن مدى عمق تعلّق الشيخ بسلمى، تفصح عن مدى الأهمية العظمى التي يتّسم بها «التجاوز» المرتبط باسم هذه المحبوبة.

والتصور نفسه كان حاضرًا في ذهن غيلان، في «شارع الفراهيدي»، أيضًا؛ فقد سعى إلى جعل الفن القِبلة الوحيدة لحياته كلها، إخلاصًا ووسيلةً وغايةً: «في البداية حاولت أن أخلق لذاتي كيانًا فنيًا خاصًا، وتصورت أنني أستطيع تأمين مورد دخل ثابت اعتمادًا على ثمن اللوحات التي أبيعها، وما أتقاضاه نظير تأجير صالة الجاليري للفنانين الذين يقيمون معارض تشكيلية فردية أو جماعية» [٤١].

وقد بلغت مركزية الفن في وعيه درجة عظيمة من العمق جعلته يسأل ما إذا كان ممكنًا أن يتحول فنه إلى حياة حقيقية، أي أن تتحول الشخصيات المرسومة من عالم الخيال إلى شخصيات حقيقية في الواقع المعيش: «عببتُ من هواء البحر حتى امتلأ صدري. كنت غارقًا في دوامة من الأسئلة، سؤال محير يقود إلى سؤال آخر أكثر حيرة وتعقيدًا: هل يمكن أن تتحول الألوان والخطوط والدوائر إلى جسد وروح؟ هل يُعقل أن يخرج الجمال الصامت المؤطر ويغدو كيانًا بشريًا نابضًا بالحياة؟» (٤٢)

إنَّ منطق الأسئلة المثارة هنا ليكشف عن ذاتٍ سائلة لا تؤمن بأنَّ للفن حدودًا ينبغي أن يتوقف عندها في هذه الحياة، فبوسع الفن أن يتصل بالحياة كلها، بل بوسعه أن يتحول إلى حياة حقيقية! وهكذا فإنَّ من الممكن أن يكون «التجاون» حياةً كاملة.

وإذا ما أزمعنا، بعد هذا، النظر في «المعلّقة الأخيرة»، ألفينا القضية التي كانت أساس «التجاون» ومنطلقه، وهي قضية الحبال المشانق، قد بدت «شيئًا هامشيًا» [٤٣] في ذهن عبدالله بن محمد في أول الأمر، بيد أنها سرعان ما أخذت تتعمق وتطغى، حتى صار يراها بعينه الداخلية حاضرة في كل مكان: «والحق أنَّ الحبال

المشانق كانت قد عادت للتأرجح داخله، وكانت هذه المرة تتخذ كل شيء وأي شيء للتشبث: شاهدها تتأرجح من على الجسور، ومن على لوحات الطرق، ومن على شرفات الأبنية، بل إنّه كان يخيّل إليه أنّه سوف يجد مشنقة عند كل باب من أبواب الوزارة وعلى سلالمها» (٤٤).

وصار يتوقع – أو يحلم – أن يشارك الناس جميعهم في تعليق مشانقهم في كل مكان، وأنَّ هذه المشانق ستتخذ أشكالاً وتجليات مختلفة لا يخلو معظمها من طرافة وحضور للخيال، كأن تُجعل أكياس الشاي على هيئة دائرية، وتظهر المشانق في عقود الماس والنظارات والقمصان والتصاميم الديكورية، بل إنَّ الأولاد سيتعلمون في الرياضيات التطبيقية كيفية حسبان عدد الأشخاص الذين يمكن إعدامهم معًا في مشنقة واحدة!

إنَّ هذه المركزية الواضحة، وهذا الحضور المكثف للمشانق، جَعَلا عبدالله يبدو قريبًا من حالة الجنون: «سوف يجن عبدالله أخيرًا، والسبب حبل مشنقة، سيعلق عقله هناك في الفراغ، وينتشي بشيء من جنونه» (٤٥).

٥- الآخر، المَثَل:

بهذا المحور يتضح أنَّ الساعي في طريق «التجاوز» يحتاج إلى مَثَل أعلى، يغويه بالسير في هذا الطريق، ويذلل أمامه صعوباته وتعقيداته التي من المحتمل جدًا أن تعترضه، وبذا لا يكون ثمة مناص من الاستعانة بالآخرين.

تحققت هذه الغواية في «الشيخ» على يدي مَثَل أعلى تمثّل في شخصية سلمى، الشابة التي لم تكن قد بلغت العشرين من عمرها،

لكنّها كانت تنبض حياةً وتتدفق إيجابيةً ونضارةً وطموحًا. وقد جعلتها قابلياتها الطبيعية هذه تتبوأ مقام الإلهام بالنسبة إلى سليمان، الشيخ الهرم الذي كان قبل تعرّفه إليها فقد فَقَد إقباله على الحياة وتمسّكه وثقته بها، لكن دخولها في حياته جعله – من حيث يشعر أو لا يشعر – يغيّر كثيرًا من أفكاره ونظراته السلبية السابقة، ويحاول جاهدًا أن يعود إلى صباه؛ ليستمتع قدر وسعه بكل ما في الحياة من متع ولذائذ، مجاريًا في ذلك ملهمته ومثله الأعلى، سلمى.

وأبدت سلمى قدرًا غير قليل من الذكاء حين أصرّت على أن تحتفظ بمكانتها في حياة الشيخ بوصفها مَثَلاً أعلى مغويًا، دون أن تنحدر إلى مستوى كل ما هو عادي مألوف؛ لذا رفضت أن تتزوجه بحجة الحفاظ على الحب: «إن تزوجتك لن أحبّك مثل الآن. إنَّ الزواج قاتل للحب. أنت لي كشيء أنا نفسي لا أعرفه، لأقل: أنت كل نفسي، أو تريد قتلي؟» (٤٦)

إنّ الرغبة في جعل سلمى مؤدية لهذه الوظيفة المهمة في سبيل «التجاوز» هي التي كانت وراء جعل الشخصيتين الرئيستين في هذه الرواية تنتميان إلى جيلين مختلفين عمريًا. وليست القضية، فيما نفهم، أنَّ الكاتب أراد «بالاستعانة بقصة الحب بين الرجل الناضج والفتاة الشابة، أن يظهر ما يجمع ويفصل بين جيلين» (٤٧)؛ فلو كان المراد حقًا هو بيان جدلية العلاقة بين الجيلين، لما كان من المناسب أن يُظهر سليمان وسلمى كل ذلك التوافق والانسجام الذي أظهراه، ولبرزت على السطح بينهما وجوه اختلاف وتباين كثيرة تكشف للقارئ ملامح من تلك الجدلية.

وحين نولّي وجوهنا شطر «شارع الفراهيدي» فإنّا نتوقف، لا ريب،

عند شخصية كان لها أثرها الإغوائي الكبير في تحريك غيلان في طريق «التجاوز» بواسطة الفن. هذه الشخصية تتمثل في صديقه المقرّب المعروف بالدكتور سقراط، الفنان المخلص لفنه، الذي بلغ من إخلاصه لفنه أنْ بات يشعر بالاغتراب في مجتمعه الذي يفتقد الذائقة الفنية ويتكالب على الحياة المادية الاستهلاكية. لقد اقترنت شخصية سقراط اقترانًا وثيقًا بالفن في وعي غيلان؛ لذا لم يجد هذا الأخير لحزنه متنفسًا خيرًا من الفن حين بلغه خبر وفاة صاحبه: «أحسست بفراغ كبير في داخلي، مطارق ضخمة تضرب رأسي بعنف. لا أدري ماذا أفعل بكل هذا الأسى. توجهت كالمجنون إلى المحترف، تناولت الفرشاة وأخذت أرسم» [٤٨].

وليست القضية عند غيلان مقتصرةً على الدكتور سقراط وحده، ففي علاقاته المتعددة بالنساء يمكن للمرء أن يلمح أيضًا محاولة البحث عن مَثَلٍ ما: فهو مرةً متعلق بمليكة المحبة لفيروز وأشعار ريلكه، ومرةً أخرى نجده متعلقًا بجلنار المحبة للفن التشكيلي مثله، ونجده كذلك يتعلّق بسناء التي اتخذت طريق النضال والشهادة طريقًا لها. وعندما حاولت جلنار أن تفسر تعلقه بسناء بأنّه نزوة، أجابها: «ليست نزوة يا جلنار. إنها إكسير حياتنا، فبالجمال تنتشي أرواحنا ويزهر الكون من حولنا. إن المرأة بالنسبة لي هي أجمل ما في الوجود، ولا يمكنني أن أتصور أي مذاق للحياة بدونها» [٤٩].

هذه الإجابة تشي بأنَّ ارتباطه بالمرأة لم يكن، في حقيقته، ارتباطًا عاديًا بأية امرأة عادية، بل كان ارتباطًا روحيًا بما وراء هذه المخلوقة من قيم ومُثُل كان يقدسها، كالجمال والفن والرفض؛ لذا كان هذا الارتباط يوجهه إلى حيث يعثر على بغيته

من المُثُل، دون أن يقنع بالتوقف لدى امرأة واحدة بعينها.

وإذا تقدّم بنا المسير إلى «المعلّقة الأخيرة»، لاحظنا أنَّ هناك تحولاً نوعيًا كبيرًا طرأ على نظرة عبدالله بن محمد إلى الرجل المجهول صاحب الحبال المشانق، فبعد أن كان يصفه بـ «الوغد» (٥٠) و«الأبله» (٥١) و«المستهتر» (٥٢) و«المجنون» (٥٣)، صار يصفه بـ «الرجل البطل» (٥٤)، وما هذا التحول إلاّ لأنّه كان ينظر إلى صورته المنعكسة في داخله، في وجدانه: «كان غارقًا في تفحص الأشياء من حوله، لكنّه كان كمن يغرق قليلاً قليلاً في أعمق أعماقه. بدأت الأشياء في الزحف على وعيه وفي تقطيع تفكيره» (٥٥).

استحق الرجل المجهول، إذن، تلك الأوصاف السيئة حين كانت صورته في وجدان عبدالله لا تتعدى صورة الإنسان المزعج الذي يرتكب أفعالاً لا معنى لها، بيد أنَّ هذه الصورة تغيرت بصفة جذرية حين صار هذا الإنسان نفسه مرتبطًا في وعي عبدالله بفكرة «التجاوز» ورفض الواقع، وأصبح يراه شخصًا مستعدًا للتضحية في سبيل ما يريد، ومن البَدَهي، بعد هذا، أن يستحق الوصف بـ «الرجل البطل»، فهو المَثَل الأعلى الذي يغويه بالسير في طريق البطولات، طريق «التجاوز».

٦- الواقعية:

ليس يمكن «للتجاوز» أن يؤتي أكله، أو أن يصل بصاحبه إلى بغيته، ما لم يكن مراعيًا للواقع وحدود إمكاناته المتاحة، دون أن يسدر في عالم الأحلام البعيدة عن المعطيات الواقعية.

هذه القضية على وجه الدقة هي التي جعلت «الشيخ» يفشل في «تجاوزه»؛ فقد تناسى مقتضيات عمره وصحته في خضم طموحه

إلى استعادة صباه، وأوضح هذا بموقفه الرامز من عصاه: «نظر إلى عصاه. دَوَّرها بين أصابعه. وضعها برفق جانبًا، قائلاً: آن الأوان أن نفترق!» (٥٦)

ولم يرتدع عن تناسيه المذكور هذا حتى بعد أن نهاه الأطباء عن الاسترسال في نهج حياته، إذ ظل يقول: «مخالفة الطبيب مرةً لا تضر» (٥٧).

فكانت عاقبة أمره أنْ دفع حياته ثمنًا لإفراطه وابتعاده عن الواقعية.

وكان غيلان – في ابتداء أمره – منتبهًا إلى ضرورة مراعاة ما تقتضيه الواقعية، فقد نصحه أبوه بهذا: «أرجو أن تكونوا واقعيين في تطلعاتكم، حتى يتسنى لكم إخراج أفكاركم إلى حيِّز الوجود...» (٥٨).

وهو نفسه كان يأخذ على الفنانين عدم واقعيتهم: «هذا عيبكم أيها الفنانون، دائمًا متعجلون ومستنفرون، وكأنّ تغيير العالم مرهون بإشارة منكم. تريدون إصلاح هذا الكون المعطوب بين عشية وضحاها» (٥٩).

بيد أنَّ حماسته الشديدة للفن جعلته يقع في بعض هذا الذي كان يأخذه على غيره، فمال إلى قرار غير متناسب مع واقعه، هو أن يتفرغ للفن ويترك تخصصه الهندسي، إلا أن ميله هذا لم يستمر طويلاً، فسرعان ما أصابته ضائقة مالية أرجعت إليه رشده، وأرغمته على الرجوع إلى الهندسة، ووجدناه يقول في نهاية الرواية، في شيء من التقريرية غير المستحبة: «فالفن التشكيلي سوقه كاسدة في مجتمعاتنا، والفنان الحقيقي هنا عليه أن تظل حياته مرهونة بالوظيفة؛ لكي يستطيع توفير لقمة العيش، وإلا تكالبت عليه المنون، ومات من الفاقة والعون» (٦٠).

وما كان عبدالله بن محمد من الصنف الذي يمكن للمرء أن يتوقع منه تنكرًا لمقتضى الواقعية أو محاولة لتناسيه، فهكذا يعرفه القارئ في البدء: «لم يكن عبدالله يتخيل نفسه قادرًا على فعل شيء آخر، أو أن يكون شيئًا آخر غير ما هو عليه؛ لذلك كانت آماله ومشاعره ضمن حدود إمكانياته دائمًا» (٦١). لكن ظهور قصة الحبال المشانق غيّر حياته بصورة جذرية، ودعاه إلى التحرّك جهة «التجاوز»، فلمّا كان هذا «التجاوز» (بصورته التي أرادها) غير متاح ضمن حدود الواقع وإمكاناته، عمد عبدالله إلى التغاضي عن الواقعية ومقتضياتها، متعاليًا عليها، فشنق نفسه أمام الناس! لقد كان في وسع عبدالله أن يفعّل «تجاوزه» في حياته، ضمن نطاق قابلياته الطبيعية العادية، لكنّه أبى إلاّ أن يطمح إلى «تجاوز» يتخطى هذه القابليات، فقاده هذا التخطي إلى حتفه.

الجانب الآخر: محاور فنية للتجاوز:

لئن كان الجانب الأول قد تكفل بإيضاح ما لظاهرة «التجاوز» من حضور فاعل في الجانب المضموني من الروايات المدروسة، فإنَّ هذا الجانب الآخر يسعى إلى تسليط شيء من الضوء على حضور «التجاوز» وأثره في الجانب الفني التشكيلي من الروايات نفسها، وذلك في المحاور الآتية:

١- أسماء الشخصيات:

فالأسماء التي تحملها الشخصيات الرئيسة في الروايات الثلاث يبدو أنّها منتقاة بعناية لتتكفل بأداء وظائف إشارية معينة،

ترتبط بما لكل رواية من مرمى وغاية، وطريقة التعامل مع هذه الأسماء يبدو أنها أيضًا ليست طريقة خالية من المغزى.

في «الشيخ» كان التعامل مع اسم الشخصية الرئيسة تعاملاً موحيًا؛ فالرواية كانت تسعى إلى إخفاء هذا الاسم، وكأنَّ الشيخ الستيني، في أول أمره، كان بلا اسم، كان يبحث لنفسه عن اسم، عن وجود حقيقي:

«أجاب وهو يخرج محفظته:

– تفضلي، هذا عنوان منزلي ورقم هاتفي.

– شكرًا، لكنها بدون اسم !

– إنّها عنوان إقامتي فقط» (٦٢).

فلّما حصل التعارف مع سلمى، وبدأت تظهر أمام الشيخ آفاق رحبة لحياة جديدة، اكتشفنا أنَّ اسمه «سليمان»، بكل ما يستثيره هذا الاسم من ظلال دلالية تتعلّق بالملك الواسع والقدرة العظيمة، مما يرتبط أشد الارتباط بمغزى الرواية وأبعادها البعيدة.

وسلمى هذه، لها علاقة أيضًا بلعبة الأسماء؛ فهي تحمل – إضافةً إلى اسمها الشرقي هذا – اسمًا غربيًا هو «بولا»، ويدل هذان الاسمان دلالة واضحة على توزع شخصيتها بين ثقافتين: شرقية ينتمي إليها أبوها، وغربية تنتمي إليها أمها.

وقارئ «شارع الفراهيدي» لابد أن يستوقفه اسم الشخصية الرئيسة «غيلان»، فمع أنَّ هذه الشخصية تصرح بأنَّ «الأسماء لا تهمني كثيرًا بالقدر الذي يهمني الإنسان نفسه» (٦٣)، فإنها لا تملك أن تبعد عن ذهن القارئ ما لاسمها من تداعيات وأبعاد، لعلّ أبرزها ما ورد التصريح به في الرواية من ارتباط ببعض الشعراء: «كان والدكم مغرمًا بالشعر العربي وشعرائه من قدماء

ومعاصرين، وكان شغوفًا بتتبع سير كبار الشعراء، وقد قرأ لشاعر عربي قديم اسمه غيلان، فأحب شعره وأعجب بسيرته، إلى حد أنّه قرر تسمية أول مولود لنا باسمه. قلت مضيفًا إلى كلام أمي: ولا تنسي أنَّ هناك شاعريْن عربييْن كبيريْن هما بدر شاكر السيّاب وسليمان العيسى أطلق كل واحد منهما على أحد أبنائه اسم غيلان» (٦٤).

وهكذا يكون للاسم «غيلان» ارتباطه الوثيق بالشعر والفن، أي بمجال «التجاوز» الذي تتحدث عنه الرواية وتسعى إلى عرضه. هذا، دون أن يستطيع المرء منع نفسه من استحضار شخصية «غيلان» في رائعة محمود المسعدي «السد»، تلك الشخصية ذات الإرادة الخارقة التي تحدّت كل الصعاب، إلى حد أن تقول: «نعم، سننشئ ونخلق. سنعلّم هذه الأرض الشجاعة والعقل والبأس والشدة، ونهز أهلها هزًا...» (٦٥).

وإذا كانت دلالة الاسم «غيلان» ماثلة في ندرته وارتباطه بشخصيات معينة، فإنَّ دلالة الاسمين «عبدالله بن محمد» هي، على العكس من ذلك، ماثلة في شيوعهما وانتشارهما إلى حد كبير، وهذا يتلاءم تمامًا مع ما أرادته الرواية لهذه الشخصية من عدم تميّز واختلاف عن الناس العاديين. وهنا نستعيد، من جديد، البداءة الدالة للرواية: «عاش عبدالله بن محمد حياته كالآخرين. لم يكن يستطيع أن يفكر أنه مختلف بطريقة ما عن الذين من حوله...» (٦٦).

وحينما يحدث التحول الكبير في هذه الشخصية، حين ترغب في أن تكون ذات «تجاوز» خاص يميزها عمن حولها من البشر، تتحول دلالة الاسمين أيضًا إلى دلالة جديدة تتمثل في المفارقة

الواضحة بين الطبيعة العادية المنتشرة لهذين الاسمين والموقف «التجاوزي» غير العادي الذي وجدته الشخصية نفسها فيه. وهكذا تتحول الوظيفة السيميائية لهذين الاسمين إلى وظيفة تذكير مستمر للقارئ بأنَّ هذا الذي تفعله الشخصية ليس متفقًا مع مكوناتها الأصلية العادية جدًا.

٢- ضمير الحكي السردي:

يتفق النقّاد المحدثون – أو يكادون – على أنَّ اختيار واحد من الضمائر الثلاثة (المتكلّم أو المخاطب أو الغائب) ليكون هو الضمير الذي يتولى الحكي السردي، اختيار غير اعتباطي، فهو يقوم على نظرة أو نظرات دقيقة لدى الأديب، تنتقي الضمير الذي يكون أنسب وأصلح لطبيعة هذا السرد الذي يتولى تأليفه (٦٧).

والملاحظ أنَّ السرد في روايتين من الروايات موضع الدراسة – وهما «الشيخ» و«المعلّقة الأخيرة» – يتحقق باستعمال ضمير الغائب الذي يشيع استعماله في الإبداعات السردية القديمة والحديثة لأسباب ودواعٍ شتى، لعلّ أقربها إلى ما نحن فيه هو أن يكون السارد محايداً، يراقب ما يجري وينقله للقراء بطريقة موضوعية. «إنَّ السارد يغتدي أجنبيًا عن العمل السردي، وكأنّه مجرّد راوٍ له، بفضل هذا الهو العجيب» (٦٨).

والحياد هنا له ارتباطه الدلالي والإشاري الكبير بفكرة «التجاوز»؛ ذلك أنَّ الحياد معناه عدم الانخراط في الواقع، والاحتفاظ بمسافة فاصلة عن كل ما يجري ويحدث، وهذا المعنى متحقق أيضًا كما هو واضح في مدلول «التجاوز»، وبذا يكون استعمال ضمير الغائب متوافقًا كل التوافق مع ما في «التجاوز» من استعلاء على

الواقع وعدم تقيّد به.

ومهما يكن من أمر، فهو لا ينطبق على «شارع الفراهيدي»، الرواية التي اختارت لنفسها السرد بضمير المتكلّم، «وهو شكل ابتُدِع خصوصًا في الكتابات السردية المتصلة بالسيرة الذاتية، ثم عُمم فاغتدى بعض الروائيين يختارونه لما فيه من حميمية وبساطة وقدرة على تعرية النفس من داخلها، عبر خارجها» (٦٩). بيد أنَّ الإنصاف يقتضينا أن نلحظ أنَّ هذه «الحميمية» أو الذاتية لا تكون في كل الروايات على درجة واحدة لا تتغير، فقد تكون في بعضها - كما هي الحال هنا في «شارع الفراهيدي» - بنحو لا تنحصر معه الأمور كلها في شخص، ولا يتلخص العالم كله في ذات، فللآخرين أيضًا حضورهم ومجالهم الواسع لعرض مكنوناتهم وشخصياتهم، دون أن يشكل ضمير المتكلم المختص بالشخصية الرئيسة أي عائق أمامهم. ثم إنَّ علينا ألاّ نغفل عن أنَّ الشخصية الرئيسة هنا، غيلان، هي شخصية يتمظهر فيها «التجاون». وهذا معناه أنَّ الالتصاق بها ليس يستلزم التنافي مع «التجاون»، بل هو، على العكس من ذلك، يستلزم تأكيده وترسيخه.

٣- المكان والزمان:

وهما عنصران لا مجال للشك في أهميتهما الحيوية في إبراز الرؤيا الكلية الماثلة في كل عمل أدبي، فبالنسبة للعنصر الأول (والفصل بينهما هنا هو بداعي زيادة إيضاح موقع كل منهما وأثره، وإلا فهما متداخلان متعاضدان) يمكن الاتفاق مع القائل: «إنَّ المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون دائمًا تابعًا أو سلبيًا، بل إنه أحيانًا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى

أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم» [٧٠]. وما دام هذا هكذا، فإنَّ ما يعنينا هنا هو أن نسأل عما إذا المكان الروائي يحمل أي ارتباط بقضية «التجاوز».

يتسم المكان في «الشيخ» بغياب خصوصياته التي تميّز مكانًا من مكان، فالرواية تكاد تخلو تمامًا من إظهار ملامح واضحة للأماكن العُمانية، ولا تظهر فيها أيضًا ملامح واضحة للأماكن الغربية، اللهم إلاّ بعض الإشارات المتفرقة لأماكن تُذكر ذكرًا، دونما تعمّق في استجلاء أبعادها الخاصة. إنَّ هذا النحو من التعامل الروائي مع المكان قد يبدو في ظاهره شكلاً من أشكال السطحية وعدم النضج في التوظيف الفني للمكان، لكنّه في حقيقته قد يخدم فكرة «التجاوز» التي لا تنحصر في مكان دون آخر، بل تنطلق متحررة من أية قيود مكانية.

ولعلّ مما يؤيد هذا، أنَّ القارئ يلحظ أحداثًا وقضايا روائية لا تتلاءم مع بيئتها التي تجري فيها: ففي عُمان لا تتورع سلمى عن أن تزور الشيخ في بيته لتدعوه إلى العشاء أولاً، ثم لتزف إليه خبر نجاحها في الدراسة، ولا تجد مانعًا يمنعها من أن تسافر معه لقضاء إجازة في لندن، ولا ترى حائلاً يحول دون معاشرته معاشرة الأزواج، وهي التي لا تنسى أن تقول: «لأنني مسلمة!» [٧١].

وفي المقابل يفاجأ القارئ بموقف يحدث في الغرب، وأبطاله غربيون، وفيه يقرر أبٌ أن يخطب لابنه فتاةً دون علمها: «والدتي، بعد تفكير طويل حزمت أمري وسأقوله.. إنني أخطب الآنسة بولا لولدي فكتور، ما رأي بولا؟» [٧٢]

وأعجب من هذا، أنَّ الفتاة حين رفضت الفكرة، احتج عليها خاطبها بقوله: «لكنّكِ ابنة عمتي!» [٧٣]

إنَّ مثل هذا المنطق الممعن في شرقيته، حين يصدر من أناس ينتمون إلى الثقافة الغربية ويعيشون في أحضانها، وينضمّ إلى مواقف تصدر ممن هو في الشرق وينتمي إلى ثقافة شرقية، ليكشف عن أنَّ الرواية ترمي إلى نوع من التداخل المكاني الذي لا يبقى معه الشرق شرقًا محضًا ولا الغرب غربيًا متميزًا بغربيته، وكأنَّ كل القيود الجغرافية والثقافية تُكسر، في صالح «التجاوز» الذي لا يعترف بأية قيود.

وشبيهٌ بهذا ما يمكن أن يقال بشأن «شارع الفراهيدي»، فالرواية تحتفي بالمكان احتفاءً واضحًا من عنوانها، غير أنّها لا تحفل كثيرًا بخصوصيات المكان العُماني، فلم يُذكر فيها سوى «سوق الظلام» المعروف في مدينة مطرح [٧٤]، ومع هذا فإنَّ القارئ يجد فيها إشارات ودلالات على أماكن مختلفة متداخلة، مما يجعله يقول مع القائل: «إنَّ المتتبع للرواية يدرك بأنّها تتحرّك أحداثها وشخوصها ضمن فضاء أوسع قد لا يتخيل اتساعه، فكل الأسماء الشخصية: معن، هند، جلنار، سقراط، غيلان، حسيب، مقهى الغرنيكا، لوحة المرأة المأزومة إلخ، فكل اسم يمثل وطنًا، وكل مكان يمثل عالمًا آخر» [٧٥].

أما «المعلقة الأخيرة» فالمكان فيها يجعلنا نستعيد قولة بورنوف وأوئيليه: «أما الرواية المعاصرة فإنّها في أغلب الأحيان تظهر المكان المحيط من خلال نظر شخصية معينة، أو من خلال نظر الراوي» [٧٦]؛ فعبدالله بن محمد ما كان في وسعه أن يتصالح نفسيًا مع الحياة في مسقط العامرة الصاخبة إلاّ عن طريق «تجاوز» داخلي، يعدّل فيه صورة مسقط لتغدو قريبة الشبه بصورة قريته التي أتى منها، فاختار لسكناه أقرب بقاع مسقط شبهًا بتلك

القرية: «والسبب الثاني الذي أوجب شكر الله أنَّ المنطقة التي أمام البيت ظلّت كما هي، وسمح لها أن تبقى كما كانت، منطقة أحراش ممتلئة بأشجار سمر مختلفة الأحجام وشجر أراك ملتف على بعضه، الشيء الذي جعله، إلى حد ما، يشعر باستمرار أنّه لم يفارق تمامًا قريته البعيدة الغارقة بين قمم جبال قاسية وعالية» (٧٧).

وللرواية تركيز خاص على مكان معيّن، هو الجسر الذي سبقت الإشارة إلى علاقته بالخلاص، أي بـ «التجاوز».

هذا كله فيما يرتبط بالمكان الروائي، فإذا انتقلنا بعده إلى الحديث عن الزمان، وجدنا «كل رواية جيدة لها نمطها الزمني وقيم الزمن الخاصة بها، وتستمد أصالتها من كفاية تعبيرها عن ذلك النمط وتلك القيم وإيصالها إلى القارئ» (٧٨). لكننا لا نود هنا أن ننشغل بالحديث عن الزمن بنحوٍ عام، وإنّما نريد تناوله من الجهة التي ترتبط بموضوعنا حسب، وهنا نتوقف عند ظاهرة ملحوظة في الروايات الثلاث، هي أنَّ الزمن يسير فيها كلها – إذا استثنينا بدء «شارع الفراهيدي» و«المعلقة الأخيرة» – سيرًا خطيًا منتظمًا، لا ينتابه استرجاع للماضي ولا استباق للمستقبل. وهذا، وإن بدا نمطًا غير مستحسن أو غير شائع في أقل تقدير في الكتابات الروائية المعاصرة، يوحي بأنَّ «التجاوز» يحتاج دومًا إلى مثابرة دائبة، وانتظام ومواصلة في السعي، بلا توقف أو انحراف أو تلكؤ في المسير.

٤- إبطاء حركة السرد:

يشعر قارئ «الشيخ» بأنَّ في الرواية إثقالاً متعمدًا لها بأحداث وتفصيلات لا يحتاج إليها بناؤها الفني، من قبيل ميل أم سلمى

إلى الشيخ [٧٩]، والتعرّض لأوضاع مرتبطة بأبيها وطريقة موته [٨٠]، إضافةً إلى تفصيلات كثيرة تتعلق بأقاربها في الغرب [٨١].

وشبيه بهذا ما يجده قارئ «شارع الفراهيدي» أيضًا، فثمة أحداث وقضايا ليس من الواضح مدى تأثيرها في حبكة الرواية وبنائها الفني، ومن ثَمَّ مدى أهمية وجودها أصلاً، مثل الحديث عن أحوال حسيب شاكر [٨٢]، ومثل الحديث الطويل عن مرض غيلان [٨٣].

وإذا كان باختين يرى أنَّ الرواية «لا تصور إلا اللحظات الاستثنائية غير العادية في حياة الإنسان، والقصيرة جدًا بالنسبة لمجموع الحياة الطويل، لكن هذه اللحظات تحدد الصورة النهائية للإنسان نفسه، كما تحدد طابع حياته التالية كلها» [٨٤]، فإنَّ وجود كل تلك التفصيلات التي لا تدعو إليها حاجة ما في الروايتين ليشير إلى وجود رغبةٍ لدى المؤلفين في إبطاء حركة السرد الروائي.

مثل هذا الإبطاء لحركة السرد موجود في «المعلّقة الأخيرة» كذلك، لكنّه لا يعتمد على وسيلة ذكر التفصيلات الزائدة، بل يعتمد على وسيلة أخرى تتمثل في الإكثار من ذكر خواطر عبدالله بن محمد وتأملاته الداخلية، «إنَّ البطل لم يكن يعي شيئًا؛ كان غارقًا في عالمه الداخلي، هذا العالم الذي لم يخرج منه إلا قليلاً، فهو مع مشاعره وأحاسيسه الداخلية أكثر مما هو مع الناس في العالم الخارجي» [٨٥]. ومن الواضح أنَّ التعرّض لذكر الخواطر النفسانية يوقف حركة السرد الروائي، ويوضح صاحبا «عالم الرواية» هذا بقولهما: «أمّا خواطر الشخصية فإنها بإيقافها القصة تحذف الزمن؛ لأنها تثبّت الصور في نوع من الأبدية. وفي هذه الحالة تمر الرواية، كما يبين ذلك جيرار جينيت بصورة جيدة، من مرتبة السرد إلى مرتبة التأمل» [٨٦].

إنَّ إبطاء حركة السرد – بأية وسيلة تحقق – يبدو متلائمًا مع طبيعة «التجاون» التي لا تتناسب مع العجلة والسرعة؛ «فالتجاون»، على الرغم من احتياجه إلى المثابرة والانتظام كما تقدّم في المحور السابق، لا يؤتي أكله إلا مع الأناة والصبر.

٥- اللغة الشعرية:

إذا كان من الملاحظ على الرواية الحديثة عامةً أنها «شديدة الحرص، على عهدنا هذا، على أن تكون لغة كتابتها مثقلة بالصور الشعرية الشفافة» [٨٧]، فإنَّ هذا لا ينفي حقيقة كون الروايات الحديثة متفاوتة فيما بينها في درجة حضور اللغة الشعرية في كل منها، وهذا ظاهر في الروايات التي هي بين أيدينا؛ ففي «المعلّقة الأخيرة» يبدو واضحًا «اعتماد الكاتب لغة سردية تقترب من الفضاء الشعري» [٨٨]، وهي لغة تتوافق جدًا مع انشغال الرواية ببيان الحالة النفسية الداخلية للشخصية الرئيسة، دون أن تنكفئ على ذاتها مهتمةً برسم الصور الفنية المتتابعة التي لا يراد منها سوى الإبهار والإدهاش كما هي الحال في بعض الروايات المعاصرة التي يجعلها اهتمامها بالشعرية تتناسى وظيفتها الأساس المتمثلة في السرد. وهذا نموذج من هذه اللغة: «كان يعرف أنّه إنّما يحاول أن يقيم حججًا واهية ليثبت لها ولنفسه أن شيئًا لم يتغير فيه، وأنّه يمتلك كامل قواه العقلية هذا الصباح. بيد أنّه يعرف تمامًا أن ذلك أمر مشكوك فيه، إنّه متغير قليلاً، بل هو متغير أكثر من ذلك، متغير جدًا، ولعلّه لا يزال يتغير حتى الآن في داخله» [٨٩].

وتبدو لغة الروايتين الأخريين أقلّ صلةً بالشعرية، مع أنَّ هذه

الصلة لا يمكن نفيُها من أساس، فهي تتبدى في مواضع مختلفة من الروايتين، بدرجات متفاوتة. نقرأ في «الشيخ» مثلاً: «مركبات فارهة متقاطرة. رجال ونساء وجوههم مترعة نعيمًا ووسامة وسماحة، يترجلون في أزياء أنيقة لامعة. نزلت هي. ترجل هو. دخلا وذراعها نائمة فوق ذراعه» (٩٠).

ونقف في «شارع الفراهيدي» عند هذا المقطع: «ووسط هذه الفوضى الصغيرة اللذيذة كانت ربة الجمال تحوم في فضاء المكان، فاردة ذراعيها. كان ثمة عناق طويل، أثير وحميمي. وكانت ثمة رغبة متبادلة، جامحة كفرس لم تروّض» (٩١).

إنَّ حضور اللغة الشعرية متوافق كل التوافق مع «التجاون»، من جهة جنوح كل منهما إلى تخطي الواقع؛ «فالتجاون» ما هو إلاّ تعالٍ على الواقع وتخطٍّ لكل ما فيه من وجوه ضعف وتراجع، واللغة الشعرية إنْ هي سوى تخلّص بياني من إسار لغة التخاطب اليومي التي لا ترمي إلا إلى التبليغ والإيصال. إنها اللغة التي تستعين بالخيال الخلاق، واللفظة المنتقاة بعناية، والصياغة الجمالية المؤثرة، والممتزجة بعاطفة إنسانية صادقة؛ لتسمو بكل ذلك وترتقي إلى مدارج لا ترتقي إليها اللغة اليومية العادية.

الـهـوامــش

(١) ابن منظور المصري: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت، مادة «جوز».

(٢) منير البعلبكي: موسوعة المورد، دار العودة، بيروت، د.ت، ج١٠، ص١٨-١٩. وحول هذا المذهب الفلسفي يراجع أيضًا: مراد وهبة: المعجم الفلسفي، ط٣، دار مأمون، القاهرة ١٩٧٩، ص١٠٢-١٠٦، وجميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت ١٩٨٢، ص٢٩٧-٣٠٠.

(٣) تيودور مازيلو: «الكاتب والوجود»، ضمن: الأدب وقضايا العصر (مجموعة مقالات نقدية)، ترجمة عادل العامل، مراجعة يوسف ثروة، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨١، ص٢١.

(٤) سعود بن سعد المظفر: الشيخ، مطبعة البستان، مسقط ١٩٩١م، ص١٨.

(٥) مبارك العامري: شارِع الفراهيدي، د.ن، د.م ١٩٩٧، ص١٩.

(٦) حسين العبري: المعلَّقة الأخيرة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ٢٠٠٦م، ص٧.

(٧) الشيخ، ص٣٨.

(٨) شارع الفراهيدي، ص١٢.

(٩) سافو ستيانوف: «نظرية الانعكاس والفنون»، ضمن: البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ترجمة محمد سعيد مضية، دار ابن رشد، عمَّان ١٩٨٦م، ص١٢٢.

(١٠) شارع الفراهيدي، ص١٧.

(١١) المصدر نفسه، ص١٠٨.

(١٢) المعلقة الأخيرة، ص٥.

(١٣) المصدر نفسه، ص٦.

(١٤) دراكومير أسينوف: «الإنسان والقدر في الأدب»، ضمن: الأدب وقضايا العصر، ص٥٣.

(١٥) الشيخ، ص١٨.

(١٦) المصدر نفسه، ص٦١.

(١٧) المصدر نفسه، ص٥٥.

(١٨) المصدر نفسه، ص١٠٢.

(١٩) شارع الفراهيدي، ص١٣.

(٢٠) المصدر نفسه، ص٢٢.

(٢١) المعلقة الأخيرة، ص١٠.

(٢٢) المصدر نفسه، ص١٥.

(٢٣) المصدر نفسه، ص٦٥.

(٢٤) أحمد الطريسي: «المعلقة الأخيرة لحسين العبري»، مجلة نزوى، العدد الخمسون، إبريل ٢٠٠٧م، ص٢٤٥.

(٢٥) الشيخ، ص١٦-١٧.

(٢٦) المصدر نفسه، ص٢٣.

(٢٧) شارع الفراهيدي، ص١٤.

(٢٨) المصدر نفسه، ص١٨-١٩.

(٢٩) المعلقة الأخيرة، ص٣٨.

(٣٠) الشيخ، ص٣٨.

(٣١) المصدر والصفحة.

(٣٢) شارع الفراهيدي، ص٢٠.

(٣٣) المصدر نفسه، ص٥٩-٦٠.
(٣٤) المصدر نفسه، ص٨٢.
(٣٥) المصدر نفسه، ص٦٤-٦٥.
(٣٦) المعلقة الأخيرة، ص٦٣.
(٣٧) المصدر نفسه، ص٦٦.
(٣٨) الشيخ، ص٣٨.
(٣٩) المصدر نفسه، ص٩٧.
(٤٠) المصدر نفسه، ص١٠٢.
(٤١) شارع الفراهيدي، ص١٠٣.
(٤٢) المصدر نفسه، ص٣٦.
(٤٣) المعلقة الأخيرة، ص٣٨.
(٤٤) المصدر نفسه، ص٥٠.
(٤٥) المصدر نفسه، ص٤٢.
(٤٦) الشيخ، ص٩١.
(٤٧)
Barbara Michalak-Pikulska: Modern Poetry and Prose of Oman (2000-1970), The Enigma Press, Krakow, Poland 2002, P. 184.
(٤٨) شارع الفراهيدي، ص٨١.
(٤٩) المصدر نفسه، ص٩٥.
(٥٠) المعلقة الأخيرة، ص٤٠.
(٥١) المصدر نفسه، ص٤٧.
(٥٢) المصدر نفسه، ص٥٠.
(٥٣) المصدر نفسه، ص٥١.
(٥٤) المصدر نفسه، ص٦١.
(٥٥) المصدر نفسه، ص٥٧.
(٥٦) الشيخ، ص٤٨.
(٥٧) المصدر نفسه، ص٩٣.
(٥٨) شارع الفراهيدي، ص٣٠.
(٥٩) المصدر نفسه، ص١٨.
(٦٠) المصدر نفسه، ص١٠٣.
(٦١) المعلّقة الأخيرة، ص٨-٩.
(٦٢) الشيخ، ص١٠.
(٦٣) شارع الفراهيدي، ص٤٩.
(٦٤) المصدر نفسه، ص٥٤-٥٥.
(٦٥) محمود المسعدي: السد، دار الجنوب للنشر، تونس ١٩٩٢، ص١٣٤.
(٦٦) المعلقة الأخيرة، ص٥.
(٦٧) لكاتب هذه السطور دراسة في هذا المجال عنوانها: «السرد بضمير المتكلم في نماذج من القصة القصيرة العُمانية في التسعينات»، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، جامعة اليرموك، الأردن، المجلد ٢٢، العدد ٤/١ ٢٠٠٤م. وقد تقدمت في هذا الكتاب.
(٦٨) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠)،

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨، ص١٧٧.
(٦٩) المرجع نفسه، ص٩٣.
(٧٠) حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٣م، ص٧٠.
(٧١) الشيخ، ص٧٩.
(٧٢) المصدر نفسه، ص٧١.
(٧٣) المصدر نفسه، ص٧٨.
(٧٤) شارع الفراهيدي، ص٢٠.
(٧٥) بدر الشيدي: «شارع الفراهيدي، دلالة الاسم والمكان»، نزوى، العدد ١١، يوليو ١٩٩٧م، ص٢١٥.
(٧٦) رولان بورنوف وريال أوئيليه: عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩١م، ص١٠٥.
(٧٧) المعلقة الأخيرة، ص٦-٧.
(٧٨) أ.أ. مندلاو: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت ١٩٩٧م، ص٧٥.
(٧٩) الشيخ، ص٢٤.
(٨٠) المصدر نفسه، ص٣٦.
(٨١) المصدر نفسه، ص٧٥-٧٩ مثلاً.
(٨٢) شارع الفراهيدي، ص٧٤و٨٥.
(٨٣) المصدر نفسه، ص٨٨.
(٨٤) ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٠م، ص٤٨.
(٨٥) أحمد الطريسي: «المعلقة الأخيرة...»، ص٢٤٦.
(٨٦) بورنوف وأوئيليه: عالم الرواية، ص١٢٤.
(٨٧) عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص١٢.
(٨٨) ناصر أبو عون: «ثنائية حسين العبري (الوخز والمعلقة الأخيرة)، نص مفتوح تتشابك فيه السيرة الذاتية مع الحدث الروائي»، من مدونات «مكتوب» على الشابكة (شبكة الإنترنت)، الخميس ٤ أيلول ٢٠٠٨م.
(٨٩) المعلقة الأخيرة، ص٣٦.
(٩٠) الشيخ، ص٩١-٩٢.
(٩١) شارع الفراهيدي، ص١٠٩.

المصادر والمراجع

١– أسينوف، دراكومير: «الإنسان والقدر في الأدب»، ضمن: الأدب وقضايا العصر، ترجمة عادل العامل، مراجعة يوسف ثروة، دار الرشيد للنشر، بغداد ١٩٨١م.

٢– باختين، ميخائيل: أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٠م.

٣– البعلبكي، منير: موسوعة المورد، دار العودة، بيروت، د.ت.

٤– بورنوف، رولان وريال أوئيليه: عالم الرواية، ترجمة نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٩١م.

٥– ستيانوف، سافو: «نظرية الانعكاس والفنون»، ضمن: البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني، ترجمة محمد سعيد مضية، دار ابن رشد، عمّان ١٩٨٦م.

٦– الشيدي، بدر: «شارع الفراهيدي، دلالة الاسم والمكان»، نزوى، العدد ١١، يوليو ١٩٩٧م.

٧– صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت ١٩٨٢م.

٨– الطريسي، أحمد: «المعلقة الأخيرة لحسين العبري»، مجلة نزوى، العدد الخمسون، إبريل ٢٠٠٧م.

٩– العامري، مبارك: شارع الفراهيدي، د.ن، د.م ١٩٩٧م.

١٠– العبري، حسين: المعلقة الأخيرة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ٢٠٠٦م.

١١– لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط٢، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٣م.

١٢– مازيلو، تيودور: «الكاتب والوجود»، ضمن: الأدب وقضايا العصر (مرجع سبق ذكره).

١٣– مرتاض، عبدالملك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة (٢٤٠)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر ١٩٩٨م.

١٤– المسعدي، محمود: السد، دار الجنوب للنشر، تونس ١٩٩٢.

١٥– المصري، ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ت.

١٦– المظفر، سعود: الشيخ، مطبعة البستان، مسقط ١٩٩١.

١٧– مندلاو، أ.أ: الزمن والرواية، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت ١٩٩٧م.

١٨– وهبة، مراد: المعجم الفلسفي، ط٣، دار مأمون، القاهرة ١٩٧٩م.

١٩–

Michalak-Pikulska,Barbara: Modern Poetry and Prose of Oman (-1970 2000), The Enigma Press, Krakow, Poland 2002.

المؤلف:

– دكتوراه في اللغة العربية وآدابها (تخصص الأدب والنقد) من جامعة اليرموك بالأردن في ٢٠٠٠م.

– عضو هيئة التدريس بقسم اللغة العربية وآدابها، بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية، في جامعة السلطان قابوس.

– الكتب:

× من أين الدرب؟ (قصص قصيرة)، ١٩٨٦م.

× هروب (قصص قصيرة)، ١٩٨٨م.

× كانت ليلة طويلة (قصص قصيرة)، ١٩٩٦م.

× علوم البلاغة عند العرب والفرس (دراسة مقارنة)، ٢٠٠٠م.

× نظرات ثقافية (مقالات)، ٢٠٠٧م.

× نفثات من اللغة والأدب والنقد (مقالات)، ٢٠٠٧م.

× نافذة على القصة القصيرة الفارسية الحديثة (اختيار وترجمة)، ٢٠٠٨م.

– العنوان الإلكتروني: ehsansadiq@hotmail.com

* إصدارات نزوى

- سيف الرحبي : حوار الأمكنة والوجوه بالاشتراك مع المجلس الأعلى للثقافة والفنون بمصر.
- ابراهيم المعمري: بهو الشمس.
- عبدالله الحراصي: دراسات في الاستعارة المفهومية.
- يحيى المنذري: بيت وحيد في الصحراء.
- محمد المحروقي: مغامر عُماني في أدغال افريقيا.
- زوينة خلفان: المرأة الواقفة تجلس.
- هلال الحجري: هذا الليل لي.
- طالب المعمري : القِفَار.. سرداً.
- يحيى الناعبي : حياة بين شاهدتين.
- يونس الأخزمي : نقوش.
- عبدالله البلوشي: معبر الدمع.
- ناصر البدري: هل؟
- هدى الجهورية: الأشياء ليست في أماكنها.
- عبدالمنعم الحسني: «دراسات في التصوير الضوئي».
- أحمد الهاشمي: بيتٌ فوق سقف العالم.
- إبراهيم سعيد: سحر الكلام.
- هلال الحجري: حداثة الأسلاف.. إضاءات من الشعر العُماني القديم.
- عائشة الدرمكي: سيميائيات النص الشفاهي في عُمان.
- حسين العبري: الثقافة المخاتلة (مقالات).

لوحة الغلاف:

لعالية الفارسي

رقم الايداع: 433 / 2013 - التسلسل الدولي:

978-99969-1-126-2

طبع بمطابع مؤسسة عُمان للصحافة والنشر والاعلان

يشتمل هذا الكتاب على
مجموعة من الدراسات
المتنوعة التي تعرض
للأدب العماني السردي
المعاصر بنحو تطبيقي
تحليلي، يهدف إلى
مقاربة تجليات من
نصوص هذا الأدب، في
مجالي القصة القصيرة
والرواية خاصة.

